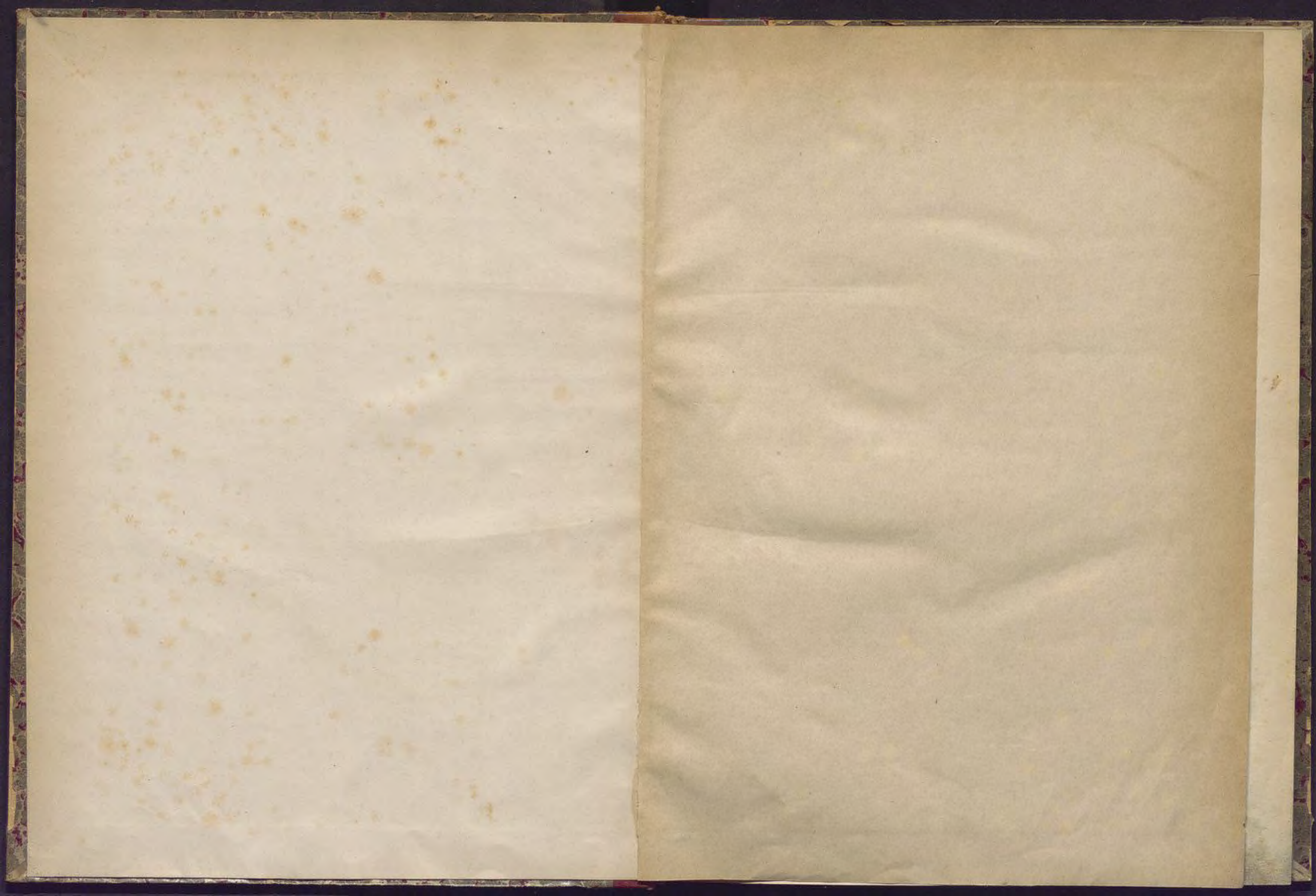


The image shows the front cover of an antique book. The cover is decorated with a marbled paper pattern in shades of green, brown, and red. A central diamond-shaped label, outlined in gold, contains the title and date. The spine of the book, visible on the left, is bound in a dark red material.

GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO
ANNO XVII
1859

BIBL00020



GAZZETTA MUSICALE

DI MILANO



Anno XVII - 1859

(DA GENNAJO A MAGGIO)



MILANO
REGIO STABILIMENTO NAZIONALE
TITO DI GIO. RICORDI
Firenze, Ricordi e Joubert.

INDICE.

ACCADENIE, CONCERTI, UDIZIONI MUSICALI

in Milano. (Vedi anche Teatri di Milano).

Accademia alla Scala, a beneficio del Pio Istituto Teatrale, 57.
Accademia di beneficenza alla Canobbiana, 123.
Accademia in casa Juva, 21.
Bazzini, 56.
Bottesini e Trombini, 58, 53.
Ferrèlli Gennaro, 56, 71.

APPENDICI

Compendio sull'igiene della voce per T. Gallico, 1.
Vecchio rivalità artistiche, 17, 25.
Lorenzo da Ponte, 45, 51.
Il Maestro Paolo Gambarà, 67, 75, 85, 91, 93, 107, 115. - (Vedi anche a pag. 155 e 158).
Lucrezia Agujari soprannominata la Bastardina, 125.
Hoffmann, 151, 147, 153, 165, 171.

ARTISTI

del quali è fatta special menzione.

(Vedi anche Biografie, Necrologie ed Accademie).

Beethoven, 25, 59, 67.
Eichhof (cantatrice), 59.
Ernesto II, duca di Sassonia-Coburgo-Gota, 106.
Marchisio sorelle, 5, 47.

BIBLIOGRAFIE

Album per pianoforte di BOCCINA, DEYDS, LEYBACH, LYSBERG e ROSSARO, 17.
BAZZINI. Fantasia sulla Lucia, 17.
BERLIOZ. Les grotesques de la musique, 105.
BRAGA. Melodie (Album), 17.
BRENDL. L'eroe come Sinfonista, 49.
DE LA PACE. De l'usage tonique et de la fixation d'un diapason universel, 75, 85.
FASANOTTI (Fil.) Danza di nozze, 55.
FÉTIS. La Musica accomodata all'intelligenza di tutti. Traduzione di E. Predari, 1, 9.
GALLICO. Compendio sull'igiene della voce, 1.
GOLINSKI. Siciliana. - Melodia del cuore. - Sonata, 171.
MAISELLI. La ragione della musica moderna, 96.
MARK. Beethoven, sua vita e sue opere, 59.
MARZOLLO. Monumenti storici rivelati dall'analisi della parola, 107, 117, 123, 142. (Vedi anche a pag. 167).
MERCADANTE. L'Araba, 17.
Opere rare musicali, 12, 112, 152.
OULIBICHEFF. Beethoven, ses critiques et ses glossateurs, 25, 67.
PANOFKA. Abbeveratoio vocale, 79.
PERRILLI (Gennaro). Varie composizioni, 17.
PROSKER. Musica divina, 121.
PRUDENT. Miserere del Trovatore, 171.
RIEL. Studi sulla civiltà di tre secoli, 161.
ROSCETTI-MONTEVITI. Il Lamento di Miriana, 47.
ROSSARO. Mazurka. - Festa campestre. - Allegro vivo-energico, 171.
SANTOBIANCO. Duetto sul Profeta, 53.
SCHUBIGER. La Scuola dei cantori in S. Gallo, 120.
SOZZI. Quaranta Capricci ossia Studi e tre Cadenze per violino, 17.
TATTOZZI (Luigi). La Palestra, piccoli pezzi a sei mani. - La fermezza, Pensiero originale, 53.
WAGNERFAGEL. Canti spirituali di Martino Lutero, 162.
ZANTROESCH. Memoria intorno ad alcuni fenomeni acustici, 58.

BIOGRAFIE E CENNI BIOGRAFICI

(Vedi anche Appendici).

Beethoven, 25, 67.
Meyerbeer, 168.
Wagner Riccardo, 150.

CARTEGGI

della Gazzetta Musicale.

Bruxelles, 146.
Corrispondenza della Germania (Berlino), 39, 49, 97, 120, 164.
Firenze, 40, 63, 127, 153.
Genova, 56, 106.
Parigi, 15.

Piacenza, 15.
Regensburg, 6.
Roma, 71, 80.
Torino, 7, 25, 41, 72, 97, 115.
Venezia, 14, 15, 41, 72, 155.
Verona, 24, 75.

COMPOSIZIONI MUSICALI

delle quali è fatta special menzione.

(Vedi anche Bibliografie).

Ballo (un) in maschera, di Verdi, 91, 115, 151, 159, 147.
Duca (il) di Scilla, di Petrella, 99.
Isabella d'Aragona, di Pedrotti, 51.
Lamentazioni di Geremia, di A. Nini, 150.
Lohengrin, di Riccardo Wagner, 145.
Maria de Ricci, di Ferdinando Ascoli, 54.
Notte (una) di festa, di Villanis, 72.
Pardon-je de Plérmal, di Meyerbeer, 125.
Simon Doonogra, di Verdi, 45.

COSE VARIE

Prospetto del movimento musicale dei teatri italiani nella stagione di Carnevale-Quaresima 1858-59, 55.
Prospetti delle Opere nuove italiane rappresentate negli anni 1857 e 1858, 65, 66.
Prospetto delle Opere rappresentate sui teatri italiani d'Europa nella stagione di carnevale-quaresima 1858-59, 129, 150.
Prospetto delle Opere nuove italiane rappresentate dal 1.º gennaio fino a maggio 1859, 177.
Elenchi delle Opere nuove francesi e tedesche rappresentate nel corso dell'anno 1858, 82.
Problemi musicali a proposito di una traduzione nuova di un libro vecchio, 1, 9.
Critici musicali (Rovani, Senfo, Poniatowski, Troplong), 28.
La musica dell'avvenire, 49, 97.
Studi sulla tonalità, 59, 153, 163.
Delle opere nuove dei nuovi maestri. - Se la sterilità dei compositori italiani sia reale od apparente. - Musica gorgheggiata. - Genere drammatico e genere simmetrico, 60.
Dell'unità tonica in Francia, 75, 79, 83, 105.
Alcune note ad un'opera di prossima pubblicazione (Monumenti storici rivelati dall'analisi della parola del dott. Paolo Marzolo), 107, 117, 125, 142. - (Vedi anche a pag. 167).
Elenco delle opere di Berlioz, 161.
Progetto di legge sulla proprietà letteraria presentato alla Camera dei Rappresentanti del Belgio, 166.

MESSE E SOLENNITA' RELIGIOSE in Milano.

Istituto dei Ciechi, 58.

NECROLOGIE E CENNI NECROLOGICI

Blanchard Enrico, 6.
Bohy Pietro Francesco, 12.
Casalini Andrea, 111.
Lenotti Pietro, 156.
Mottenleiter Gio. Michele, 98.
Necrologia musicale del 1858, 22.
Tacchinardi Nicola, 127.

TEATRI DI MILANO.

(Vedi anche Accademie, concerti, ecc.)

TEATRO ALLA SCALA. Vasconcello, 5. - Semiramide, 5, 41, 61. - Simona Doonogra, 56, 45. Norma, 47. - Maria de Ricci, 54. - Il Crociato, 87. - Il Duca di Scilla, 99, 111. - Rivista retrospettiva, 111.
TEATRO ALLA CANOBIANA. Maria, 145. - L'Elisir d'amore, 151.
TEATRO S. RASSEGONDA. Il Domino Nero, 41. - Il Barbiere di Siviglia, 44. - Scaramuccia, 57. - Tutti in maschera, 78, 87. - La Prova di un'opera seria, 88.

(In questo Indice non si è tenuto calcolo, tranne poche eccezioni, di ciò che nella Gazzetta trovatisi sotto le rubriche: Notizie italiane e Cronaca straniera).

GAZZETTA MUSICALE

DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. I

2 Gennaio 1859

PREZZO D' ASSOCIAZIONE ANNUA.

Per Milano Fiorini nuovi 7 —
Per la Monarchia » 8 40
Per gli altri Stati Italiani » 9 80

Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.

SEMESTRE o TRIMESTRE in proporzione.

Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si daranno pure i Supplementi al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso l'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omenoni, N.º 1, e sotto il portico a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.

Lettere, gruppi, ecc., vorranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Problemi Musicali. - Rivista. - Nuove pubblicazioni. - Corleghi, Regensburg, Torino. - Notizie italiane. - Cronaca straniera. - Appendici. Compendio sull'Igiene della voce.

AI SIGNORI ASSOCIATI

Quei signori Associati che non hanno ancora rinnovato l'abbonamento e che riterranno il presente numero, s'intenderanno abbonati almeno per il primo trimestre 1859, e sono quindi invitati a rimetterne tosto l'importo; il qual invito ci permettiamo di fare anche a quelli che non avessero ancora soddisfatto in tutto od in parte l'abbonamento arretrato.

APPENDICE

COMPENDIO SULL' IGIENE DELLA VOCE

PER T. GALLICO.

Firenze. - Barbera - 1858

LETTERA SECONDA.

Mio Filippo!

Il D. Gallico si dà a conoscere fin dal frontispizio qual medico di vari teatri della città di Firenze: titolo questa che per suo libro equivale ad una raccomandazione, assai più del socio di varie Accademie, che gli viene in coda, e che per coda può stare. - Il D. Gallico dunque avrà avuto che fare assai con cantanti; gente un po' bizzarra anche in fatto di medicina, e sconosciuti che, specialmente da quest'anno in qua, anche il nostro dottore va trovando in questa gente certa quale in-

PROBLEMI MUSICALI

A PROPOSITO DI UNA TRADUZIONE NUOVA DI UN LIBRO VECCHIO

Al Redattore della Gazzetta Musicale.

LETTERA SETTIMA.

Riepiloghiamo. Due sono le condizioni necessarie a che i pubblici possano gustare non solo le musiche a torto dette materiali, e che noi chiameremo semplicemente le musiche facili, ma anche tutte quelle di genere più elevato. Queste condizioni sono: 1.º un adeguato sviluppo della facoltà unificatrice, il quale non s'ottiene per mezzo di libri, trattati, o precetti, ma soltanto coll'udire e riudire musiche d'ogni forma, d'ogni tempo, d'ogni genere, d'ogni scuola; 2.º una larga cultura in discipline non musicali, e segnatamente nella storia, nella poesia, nella letteratura drammatica, e nelle belle arti in generale. Munito una volta il pubblico di siffatte cognizioni, ed addestrato il suo senso musicale alle infinite combinazioni ritmiche e tonali, sottoponetegli pure qualunque genere di musica vi cada in mente, e vedrete che, se non alla prima, certo dopo due o tre udizioni, egli si troverà in misura di dirvi, senza pericolo di errore: questo è buono, questo è cattivo.

docilità ai salutarî consigli della solita scienza, certa quale incredulità sul conto dell'efficacia, o della necessità o della razionalità dei soliti mezzi dell'arte, e fin anco in certuni una tal quale impudenza di negazioni e di affermazioni, che non la ci va. Più d'una volta alla sua proposta d'una buona cacciata di sangue, d'un infallibile purgativo o vomitivo, d'un collutorio miracoloso, d'un setone tocca e sano, si sarà sentito rispondere: chi! dottore, galanterie un po' rancie: vorreste eh' io mi torni alle ghiande dopo aver saggiato il frumento? E qui, cavando fuori certe storie di guarigioni proprie o altrui, e che a Parigi, a Londra, a Vienna e dappertutto oramai s'usa un'altra moda di curare, e che una moda (vedete un po' dove vanno a ficcar la moda!) come quella è la man di Dio per la gola d'un cantante, e che non v'ha di meglio per dar la voce e una voce sorprendente (sic), vi dica, come l'ha data a me tante volte e col regalo d'una nota di più, supete... e più altre mirabilia: si sarà lasciato sorprendere da certi confettini microscopici da mandarne giù a cento la volta,

Dietro tutto ciò voi dovrete aver indovinato che lo trovo inutile lo scrivere per questo pubblico dei libri che intendano ad apprendergli a sanamente sentenziare di musica. Egli non ne ha bisogno. Difatti se realmente si avvera ciò a cui accennavo per semplice ipotesi in una delle mie prime lettere, cioè che la misura dei godimenti o dei disgusti dal pubblico provati nell'udire una composizione musicale, purché posta nelle due condizioni testé indicate, corrisponde esattamente alla misura dei pregi e delle peccate di questa composizione medesima, che altro mai possi desiderare di più? Quale giudizio migliore di questo?

Se non che, voi mi obietterete, che questo pubblico, quand' anche fornito dei suaccennati requisiti, non sarà poi contuttociò in grado di render ragione de' suoi giudizi, o lo sarà assai imperfettamente. D'accordo. Ma questa è un'altra questione affatto. Altro è dire che sia peggior cosa il giudicare con cognizione di causa, ed altro che alla rettitudine del giudizio la cognizione di causa sia indispensabile.

Io dal mio canto cercai dimostrare la nessuna necessità di questo corredo di cognizioni musicali e, se vanità non m'acconia, parmi d' esservi anche abbastanza riuscito.

Lungi da me del resto il pensiero di riputare superflui ed inutili quegli studi, quelle cognizioni che potessero porre il non conoscitore in misura di spiegarsi pienamente il perchè una musica sia o non sia buona. Pienamente dissi: ma dissi più che non volevo. V'ha in musica un total ordine di bellezze che, per quanta dottrina altri possieda, nonpertanto giammai arriverà ad esplicare. La bellezza di una melodia, per esempio, sapreste voi dirmi dov' essa sia veramente riposta? Mi risponderete che sono per essa condizioni di bellezza la dignità del ritmo, la regolarità del periodo, l'euri-

mia delle frasi, la spontaneità delle successioni de' suoni. Ebbene, io voglio lesservi non una, ma dieci, ma cento cantilene fornite a meraviglia di tutti questi requisiti, sì che non arrivereste a censurarne un'otte, e malgrado tutto ciò insufficiente a suscitarmi la menoma commozione, il che occorre, a dir vero, nelle altre arti eziandio. Ma nella musica, forse più che altrove, v'è bellezze che sfuggono ad ogni più minuta ed accurata analisi.

Rimane sempre tuttavia che la spontaneità, la regolarità, l'euritmia de' suoni, delle frasi, dei ritmi, dei periodi, il conveniente impasto delle sonorità strumentali sono condizioni indispensabili del bello; senza di cui il bello medesimo non potrebbe manifestarsi, non potrebbe anzi esistere. Sono, per dir così, la luce che lo rischiarà, l'aria che respira, il cibo che lo nutre. Sono anzi, più precisamente, quello che al corpo umano la regolarità delle forme, la giusta proporzione delle membra.

Questo è l'unico campo dove può esercitare la sua giurisdizione l'intelligente. Egli, in grazia di certe acquisite cognizioni, sarà in grado di indicare moltissime volte, non tanto le ragioni per cui piace un dato pezzo, una data melodia, quanto perchè un'altra data melodia, un altro dato pezzo non piace. Egli potrà dimostrare che un pensiero, affidato ad altri strumenti, sarebbe risaltato vieppiù, che un seguito di accordi, disposti diversamente, avrebbero potuto duplicare, triplicare il loro effetto, e via così dicendo. E questo è molto. Ed è realmente codesto quello che in altra mia lettera appellai il giudizio *intellettuale*, o, se meglio vi garba, il giudizio *ragionato*, a differenza dell'altro che è meramente *sentimentale*. Ninn dubbio che quello non sia preferibile, perchè istruttivo, perchè additando gli errori apprende a far meglio; ma ciò non toglie che il

chi volesse sentirne un sapore, e ch' egli con parsimonia singolare, con devota compunzione, si sarà messo sulla lingua a quattro, o sei per volta. Eh! non c'è dubbio: globuli, infinitesimi, dunque... Omiopatia!

Non credere, o Filippi, che questo dunque, questo miracolo di logica, di scienza o d'omniscienza, io l'abbia fatto uscire di bocca al D.r Gallico, oh! no. Che per troppo gente i globali sieno ancora l'Omiopatia o l'Omiopatia i globali, è punto II, si può concedere: ma che questa dottrina la quale, a sentir taluno, rappresenta nientemeno che il vero progresso in Medicina e il solo progresso in terapia, questo metodo che, a sentir tal altro, sta agli altri metodi press' a poco come la ferrovia sta alle vecchie strade, e che (senza starsi a sentire il *taluno* o il *tal altro*) in fatto e come fatto si vanta di trovar tanta buona gente che vi crede e che non si danda tra Omiopatia e Allopatia più che non si dandoli tra ferravia e vecchie strade: non che concedere ma appena si può sopporre ch'abbia a trovare tanta incuriosità, tanta indifferenza in un medico che non sia affatto affatto tra i mestieranti e i braccianti della professione, da non saperne o volerne sapere più in là di quella faccenda dei globali e degli analoghi *dunque!* - Ed io ho troppa opinione del D.r Gallico per metterlo a mazzo con gente siffatta: anzi egli mi vorrà perdonare quella gratuita supposizione, che un medico non potrebbe certo recarsi a grande onore, di avere cioè aspettato che i malati insegnassero medicina al medico: supposizione che nel nostro caso non significa già che il D.r Gallico abbia imparato dai cantanti a far conoscenza dell'Omiopatia, ma che le sue clientele in que-

sta classe di persone, escludono anche il sospetto che il D.r Gallico l'ignori o possa ignorarla.

Vero è che dal non ignorare al sapere veramente, dal sapere all'averne delle convinzioni, dalle convinzioni al vedere che prevalgano, e dal vedere al poterlo far prevalere, gran tratto si può correre: ed a qual punto di questa corsa il D.r Gallico per esempio sia pervenuto, non si potrebbe argomentare dal suo libro. Il suo libro tace: d'Omiopatia nè una parola: nè ben nè male. - Dicono che anche il silenzio sia eloquente: almeno gli amanti e i poeti lo dicono: ma se il silenzio qui non potrebbe avere altro ufficio che di sottintendere qual migliore di ragioni, la più parte estrinseche all'Omiopatia, le quali ne restano e ne rendono più lenta la sua propagazione, più difficile la sua accettazione, a quali ragioni possa alludere propriamente, è troppo malagevole indovinarlo. - Certo è che in un libro destinato a farsi strada tra il popolo, e in ispecie tra i cantanti, a disingannare i pregiudizi, a prevenire dagli errori, a spezzare il pane delle verità vecchie e nuove, in un libro qual è o qual dovrebbe essere quello del D.r Gallico, se il silenzio vuol dir qualche cosa, vuol dir già molto contro di lui.

Ad ogni modo, mi dirai, gioire *ah* *apocritus* varrà molto più del tuo fuggire nel loro intervallo del nostro prossimo. D'accordo, o Filippi: e appunto di codesto *habeo* concludendo che il D.r Gallico ha trovato in medicina delle credenze che gli bastano e s'è finito a mettersi sotto l'insegna di quelle scuole che col nome collettivo d'Allopatia sogliono distinguersi dall'antagonista Omiopatia, io non cercherò più oltre. Sarebbe pur bello

RIVISTA.

2 Gennaio.

SOMMARIO. - Teatro alla Scala. Il Vasconcello e la Semiramide. - Le sorelle Marchisio. - Statistica musicale del teatro Parigino. - *Traviata* e *Rigoletto* al teatro Italiano. - Prima rappresentazione di un'opera nuova in casa Bossini. - Terza seduta di società classica di E. Vieuxtemps. - Enrico Blanchard.

La seconda rappresentazione del *Vasconcello* ebbe molto più benigne le sorti; il pubblico fu meno insofferente nell'ascoltarlo, gli artisti meno trepidanti nell'eseguirlo. - Così alle non poche bellezze dell'opera venne resa la debita giustizia: la *Gazzetta Musicale* analizzò lo spartito del Villanis fino dalla sua prima comparsa a Venezia: per la musica non occorre adunque di ripetere il già detto. Quel giudizio, pur notando i gravi difetti dell'opera, era favorevole per i pregi che meritavano la cortese accoglienza fattagli dai Veneziani, e specialmente per gravissimi ostacoli imposti al maestro dal libro, il quale, sebbene vestito di generosi concetti e di forme veramente peregrine, non poteva scaldare l'estro a concepimenti musicali robusti, drammatici e vivamente appassionati. - È innegabile che il Villanis possiede l'istinto melodico, che il suo ingegno s'ispira alle emozioni del sentimento, che avvi nella sua musica eleganza, nobiltà di forme e sobrietà anzi eccedente. - I concetti più belli, le melodie più affettuose non hanno la conveniente cornice che le rinserrì, una base solida nell'istrumentale, mancano di sostegni armonici, di fuoco, di magniloquenza: quindi immiseriscono, paiono non belli, meno nuovi, assai più slavati di quello veramente non

sentimentale non possa essere ugualmente infallibile anche senza il sussidio di quello. All'opposto, tanto il Fétis che il suo traduttore italiano, il Predari, ritengono fermamente fallace di sua natura il giudizio sentimentale e non trovano riparo che nell'intellettuale, ad educare e sviluppare il quale reputano appropriatissimo questo *colombotto*, mercè cui si deve pervenire « a mettere qualche stilla di buon senso e di giusto criterio nel cervello anche di coloro che, senza avere studiato espressamente la musica, vorrebbero pure assennatamente giudicare di essa e render ragione a se stessi delle proprie impressioni » in guisa tale che gli auditori delle nostre platee riescano a sentenziare intorno al merito della musica o degli artisti *con senso e con giustizia maggiore che comunemente non si vuole*. Così il Predari nella sua Prefazione, o così ad un bel tratto il Fétis più e più volte nel corso del suo libro.

Ma, mi sia concesso ripeterlo anche una volta, questi mali non esistono, o per lo meno sono assai lungi dall'essere così gravi. E ad ogni modo richioggono rimedi d'altra natura, siccome abbiamo veduto.

Del resto se il giudizio *sentimentale* ha bisogno di ricorrere a tutt'altro arto che a quello di libri o trattati strettamente musicali, altrettanto non può dirsi del giudizio *ragionato*, il quale a formularsi ha realmente bisogno di musicali nozioni. L'opera del Fétis mira per lo appunto a rendere idonei i non intelligenti a tal sorta di giudizi. Raggiunge essa lo scopo?

Io cercherò di risolvere il quesito nella mia prossima ed ultima lettera. M.



che senza saper niente delle ragioni, buone o cattive, che decidero della sua scelta, io volessi coglier ragione addosso al D.r Gallico di ciò che finora parve anzi ragion sufficiente per coglierla a chi sceglieva, poniamo, l'Omiopatia. - Io non cercherò neppure se e quanti di siffatti indocili, o miserabili, o credenti in tutt'altro che in Allopatia, il libro del D.r Gallico abbia potuto o potrà persuadere: se in questo o quel cantante che gli narra le prefate mirabilia, la forza delle ragioni opposte dal D.r Gallico avrà finito col prevalere alla forza d'inerzia, non fosse che d'inerzia, dei fatti dell'Omiopatia: o se il D.r Gallico, persuaso in fondo in fondo che a Roma si può ire per più strade, n' avrà lasciato libera la scelta ai suoi malati.

La questione che qui ci s'affaccia, di reciproca tolleranza tra Omiopatia ed Allopatia, è sì complessa, promana da tant'altre e a tante riesce e può riuscire, ch'io non che tentarne una soluzione, mi guarderei bene dal riagitarla in questo momento e in questo luogo. Però, dato e concesso al medico la libertà o il diritto, come ti piace, di eleggere e di seguire quella dottrina che più ragionevolmente appoggi la responsabilità del suo ministero, nessuno vorrà sicuramente negare al malato lo stesso diritto o libertà d'elezione, che quand' anche non fosse giustificata da quella concessa al medico, lo sarebbe abbastanza dalle leggi o dai diritti naturali. - *Agitur de pelle* e per tutti, ma per il cantante, poi *agitur* di qualche altra cosa: e quando l'avrà detto, o Filippi, che si tratta di borsa e di quartali, son certo che tu mi perdonerai tante linguaggio e che i signori cantanti ed impresari drizzeran gli orecchi un po' più attenti.

La malattia dell'artista deve essere constatata dai me-

dici del teatro, al cui giudizio non suppliscono i verticili del medico di fiducia dell'artista». Così sta scritto anche nel *Manuale della Giurisprudenza dei Teatri* (1) che precede il *Compendio* del nostro Gallico; e chi badi alle questioni premiarie, contrattuali, che possono emergere dal fatto *malattia del cantante*, queste misure di constatazione, di perizia medica, le troverà non solo giuste ma necessarie. Però il medico addetto al teatro non ha solo l'ufficio di constatare ma ben anco di curare: o in Italia almeno, di siffatti medici *ufficiali*, per così dire, che professino Omiopatia, non sappiamo se e quanti se ne contino: non importa però, professino pure Allopatia. È fuor di dubbio che se v'hanno e vi devono essere dei medici *ufficiali*, di cure *ufficiali* però non ve ne sono né ve ne può essere, per nostra disgrazia: ed è fuor di dubbio che la poca fiducia ispirata dal medico-allopatico e la molta dall'omiopatico può mettere l'artista in più d'un impaccio.

Lasciamo stare che il cantante malato durante le sue convenzioni coll'impresa, e soprattutto già visitato dal medico del teatro, troverà difficilmente degli Omiopatici così dimentichi del galateo medico da volersi impacciare d'un malato che in fatto ed in diritto appartiene già ad un collega; ma il collega posposto, o invitato, o costretto a ritirarsi, e ritirarsi in faccia all'Omiopatia (!) come vorrà dire e fare ed anco non fare? - Siamo giusti, o Filippi: la moderazione, la rassegnazione, sono virtù bellissime alle quali non è né può essere straniero anche il medico e come uomo e come artista: ma virtù difficili, nol meglio, soprattutto in Medicina, dove se mai li credessi che la congettura, la pluralità delle opinioni, la legittimità del

(1) Pag. 48, § 75.

sieno, ed la una rappresentazione a grandi masse difficilmente si sostengono.

Per l'esecuzione poco abbiamo da aggiungere, che l'opera non può offrire una giusta e completa idea del valore di tutti gli artisti. La signora Bendazzi, che ha la parte più bella ed appropriata, cantò assai meglio nella seconda rappresentazione: forse la prima sera per la giustissima apprensione di un pubblico nuovo, affollato e severo, la sua gola, pronta ad irrompere negli slanci acutissimi, non si prestava egualmente al delicato frangere della mezza voce, tenendone nella emissione; non già nell'intonazione che nella signora Bendazzi è sempre giustissima. - Essa conta troppo sugli effetti di sorpresa che può destare il suo organo vocale, dal lato della intensità veramente unico. - Gli effetti del forte e del piano sono molto relativi, non risultano che dai grandi contrasti e soprattutto dall'impiegarsi a proposito. La signora Bendazzi deve essersi avveduta fuor dalla prima sera, che cessata la prima sorpresa, il pubblico alla fine s'astenne dall'applaudirla quando dei gridi fece sciacquo; non creda che la vastità del recinto imponga sforzi eccezionali: il teatro è grandissimo ma eminentemente armonico, ed appunto per la grande facilità con cui si espande l'onda sonora, l'orecchio sente ogni suono scorcio della voce, per cui quando le note sono tenuissime lo spingerle fuor di misura diventa inutile e tal fiata pericoloso. - Facciamo queste osservazioni appunto perchè riconosciamo nella signora Bendazzi un insieme di mezzi stupendi, perchè oltre la forza e l'intonazione la crediamo capace di dare espressione ed efficacia alla musica, se non col gesto in

dubbio, la nessuna matematicità, se mi passi il vocabolo, sieno condizioni di buono e riposato vivere, te ne può far fede quell'adagio *(vel invidia) medicorum pessima*, che avea corso anche prima di quel gran scisma (come dicono) che si nominò Omiopatia. Figurati, dopo! - La contesa, moderata o sia generosa nel campo dottrinario, scientifico, per poco non tragica, non immiserisce tra le angustie dell'amor proprio, del prestigio, della passione, dell'interesse, una volta che si traduce nel campo dell'arte, della pratica: e, capisci bene, se il collega posto si rifiutasse a ratificare il certificato dell'omiopatia? Se l'impresario, che non è tenuto certamente a saper di medicina, è molto meno a giudicarne, pigliasse parte o la parte del medico ufficiale? Se gli mettesse conto di credere, o credesse veramente di poter disporre del cantante come d'un arredo da teatro, di roba propria anima e corpo? Di credere bell'è incarnato nell'Allopatia quell'ideale d'una medicina ufficiale? Di lasciarsi persuadere che la malattia del cantante in cura omiopatica prolunghendosi per avventura oltre il termine convenuto o contemplato, n'abbia colpa non già il corso naturale della malattia, ma la cura straordinaria, extra-ufficiale? Che stipendi arzigogoli, s'altro non fossero, per un impresario da turbare la pace dell'animo al povero cantante, e più ancora quel sereno stellato di mareglia a ducati che gli sta sopra!

Se stesse a me a decidere (e per ora te lo dirò in un orecchio, a quattro occhi, come si suol dire) non il cantante ma l'impresario dovrebbe andare col capo rotto: ma il decidere *pro tribunali* non è né può essere affare mio, questo va *sans dire*: è una decisione senza sentite (tutte le campagne, senza rugginare e disgreggare quel nodo di questioni mediche, prima ancora che giuridiche, le quali

cui è affatto manchevole, almeno coll'accento, colle gradazioni, coll'appropriato frangere del canto.

Nel tenore Paucani l'accento espressivo è inusato, inseparabile dall'indole stessa della sua voce, una delle più belle, forti, estese ed appassionate che si possono udire oggidì. - L'arte del canto e' la conosce, nè certo potevano le belle frasi del duetto nel *Vasconcello*, e la romanza avere un interprete migliore. - Quanto a valore drammatico, non abbiamo ancora l'opportunità di giudicarlo, se non per via di lontane congetture, le quali per ora non vogliamo arrischiare. - Anche il Bonconi, attore più che cantante, ha nel *Vasconcello* una parte troppo piccola, rappresenta un personaggio troppo antipatico, per decidere se alla podrezza assoluta della voce e possa supplire col talento dell'interpretazione drammatica. - Il Laterza è anzitutto rinverevole per la voce sonora e pastosa, di cui ha fatto steggio nel *Vasconcello* e più ancora nell'applauditissima *Semiramide*.

Cosa diremo di questo lavoro colossale che come i monumenti di Tebe e di Babilonia, ad onta degli arabeschi, dei geroglifici e dei pensili giardini che non reggono alle ingiurie del tempo, si mantengono incolore e quasi più grande nel suo maestoso profilo? Alcuni, per seguire il parallelo, direbbero che le Piramidi e le Assire magnificenze appaiono più sorprendenti e toccano maggiormente l'immaginazione nei deserti che le circondano. A questo pessimismo che sacrifica il presente all'adorazione del passato, non arriviamo, perchè non abbiamo da evocare memorie né giovanili impressioni. - Nella *Semiramide*, a noi della giovinetta scuola, piace ed appaiono ancor più bello

a bello studio ho voluto evitare fin qui: e mettiamo anche una decisione che sente di parzialità lontano un miglio, non può essere né tanto inappellabile, né troppo possibile, né molto comportabile in un Giornale come il tuo: a meno di volere tirar tutto a filo di tenerezza per le laringi o le trachee dei cantanti: che sarebbe rimedio peggior del male.

Or che s'ha a fare? Lasciar tutto in tronco? - Spediente buonissimo, ma il Dr. Gallico, non fosse che lui, non è uomo da mandar in pace con due affermazioni nude e crude. E se l'ho detto nell'altra mia, che il suo *Compendio* dal lato terapia, arte di curare, è sguerito per modo da lasciar troppo adito alla critica, mi correbbe tuttavia l'obbligo della dimostrazione, della prova. Il male è che cotesta prova ha certe parentele strettissime coll'Omioipatia appunto, tanto che a metter fuori l'una sarebbe come voler che l'altra si mostri: e allora non vorrei che quel suddetto lato *aguerito* avesse a provocare certi colpi di lance, che Dio liberi, perchè i colpi non si danno a patti e il sangue spiacce e a chi lo versa e a chi lo fa versare. - Ma via, e non vi sarebbe altro? Sì, e questo sarebbe come chi dicesse far un viaggio e due servizi: mettersi a discorrere alla domestica, alla buona, di Medicina: ragionarne un po' di cotesti progressi in terapia, o mal noti e mal visti o mal graditi anche al nostro Gallico: rafferma il cantante nella sua fede e nel suo proposito, e mostrare a chi non ha fede né propositi l'immensa superiorità dei nuovi sui vecchi mezzi dell'arte, dell'Omioipatia, per esempio, sull'Allopatia più o men Babiloniana del nostro autore, e via di passo.

Sia come si sia, o Filippi, accetta almeno le buone intenzioni

e meravigliose le parti che hanno l'eterna impronta del genio, che ci fanno veder l'arte vera e creativa, quell'arte che libera dagli impacci del gusto passeggero s'impone da sé medesima al pubblico e precorre tutto un cielo di sviluppo avvenire.

Gli esclusivi i quali non riconoscono che una sola forma, un solo intonamento, anzi un solo genere d'arte, esclamano all'udire tutto Rossini, nell'estasi della beatitudine, *oh questa è musica!* Passi la beatitudine, ma non il corollario, al quale si opporrebbe per primo lo stesso Rossini, che sa per la propria esperienza del versatile ed universale talento musicale, quante forme egualmente sublimi, sebbene più o meno complete e perfette, possa assumere quest'arte divina ed infinita.

Montre alcuni, ne siamo certi, dedurranno dall'attuale trionfo della *Semiramide* conseguenze esclusive, noi invece ne troviamo una applicabile a tutte le musiche, e tanto più rigorosa quanto sono sublimi le composizioni. - Ciò che le musiche di stile e di grande ispirazione non sopportano mediocri esecuzioni: mercoledì a sera ne abbiamo avuta la prova. Il pubblico interrotto dalla musica, dalla straordinaria esecuzione delle Marchisio, messo sulla via di un ottimismo che avrebbe dovuto estendersi anche ai più deboli esecutori, non ha potuto sopportare ed ha disapprovato il Merly, il quale non è niente di peggio del mediocre. - Tutti gli entusiasmi per le Marchisio che invero li meritano; queste impareggiabili sorelle hanno per la musica rossiniana, in eguale o vicendevole misura, tutte le doti, del meccanismo e dello stile. - Ognuno sa che all'intuori dei grandi pezzi di concerto, quando la voce è scoperta, nei recitativi, nelle stesse cantilene la musica della *Semiramide* col più seducente materialismo si avviluppa in una continua vicenda di difficili ornamenti perchè riscano belli e graditi all'orecchio e vuole un'educazione niente meno che perfetta, gola flessibile e temperata. - La perfezione, oltre che dell'ingegno e dei mezzi materiali, è l'effetto del metodo di canto, di quel metodo che ai nostri giorni ha fatalmente smarrito le sue tradizioni, la di cui eccellenza vantaggerebbe anche l'espressione del canto drammatico. Nelle Marchisio avvi un modo tutto particolare di emettere la voce, di proporzionare i respiri, di modulare: la bocca a volerle non fa contorcimenti, neppure nei passi, i più involuti. Sembra che cantino come discorrono. - Non è trascurata la fermezza della misura, non s'ha pericolo d'incertezza o di scorrezioni; gli stacchi son ben calcolati, le gradazioni della voce studiaticissime; la sorprendente *granitura* delle agilità ottengono in qualsiasi arduo corso di salti come di scale diritte, reverse, eromatiche, o qualunque di que' glirigori di cui abbondano le melodie del gran sovrano della musica: - Ci si perdona da sola è grande; unite sono insuperabili per un accordo che nessun strumento da fiato, o da corda, o da tasto potrebbe ottenere. - La Carlotta, soprano, non ha molto volume di voce, ma timbro simpatico e sonoro; piena più anima e talento scenico dell'altra. Il contralto ha voce vigorosa ed estesissima: canta e colorisce squisitamente, sebbene con maggior compassatezza. A voler essere scrupolosi nell'analisi, potremmo notare qualche scappato d'intonazione, specialmente la prima

sera, forse per trepidazione; così pure ci sembra che troppo alle volte sacrificino della grazia e dell'espressione al solfeggio ed al vocalizzo, che introducano qualche ardita variante, che la cura scrupolosa della precisione tolga un po' di quel fuoco ardentissimo che l'autore ha trasfuso nella sua creazione. Ma queste sono pallide ombre che notiamo pel solo proposito di mostrarci sempre giusti ed imparziali. Il fatto sta che il pubblico della Scala proruppe in clamori insistiti, che volle ad ogni sera e ad ogni costo la replica del duetto fra le sorelle, e che di tali trionfi le nostre scene ne contano rarissimi.

Certo in questo genere di esecuzione, le Marchisio sono sole oggidì e forse non temono confronti neanche nel passato. - Gli altri esecutori della *Semiramide*, esclusi i confronti, fecero del loro meglio. Anzi il Laterza si distinse per la voce e per la buona interpretazione della sua parte. - Il tenore Tartini venne in qualche punto meritatamente incoraggiato e applaudito. - Il Merly si dice indisposto: per altro ci sembra che le sue agilità non sieno abbastanza nitide, che l'azione tragga al convenzionale ed al barocco.

A. Aldini pubblica nella *France Musicale* una piccola statistica delle opere liriche rappresentate a Parigi nell'anno di grazia 1837: oltre i titoli, s'hanno i giudizi per via di aforismi umoristici. In questo curioso bilancio sono comprese oltre le nuove di zocca, anche le composizioni riprese. Di nuovo il teatro Imperiale dell'Opera non diede che la *Magicienne*, opera studiaticissima dell'Haley. - Del resto molti, anzi quasi tutti successi di stima, pochi d'entusiasmo o quasi nessuno. - All'Opera Comique sette opere nuove; al teatro lirico le *Nozze di Figaro* che diedero lo snacco ad ogni altra più moderna apparizione; ai *Bouffes-Parisiennes* le solite parodie, ed al teatro Italiano il *Don Donizetti* di Poulatowski, il *Giuramento* di Mercadante ed il *do dieis* di Taubertik. In fine dei conti nella sala *Vendôme* non solo le opere di Verdi si seguono, ma s'intrecciano in una medesima rappresentazione. Derogando al non mai abbastanza lodato sistema dell'integrità, per chiamar gente si danno due atti del *Trovatore* e due della *Traviata*, e così s'ha gara d'artisti che accende la furia degli applausi. - Vioux-temps continua le sue sedute di musica classica nella sala Beethoven, con crescente concorso di uditori. Qualora col quintetto op. 38, Beethoven col quartetto in *la maggiore*, Mendelssohn col quintetto in *si bemolle* e lo stesso Vioux-temps col secondo racconto per violino e pianoforte fecero le spese della serata, per la varietà dei generi e degli stili interessantissima.

Accompiano nella nostra Rivista con qualche premura a queste pubbliche riunioni di *Musica classica*, colla speranza che a qualcuno serva d'ostacolo per tentare anche fra noi degli esercizi che possano essere di utilità a tutti i cultori della bella e buona musica d'insieme. - A Milano s'hanno degli artisti appassionati che nelle domestiche pareti impiegano le ore di libertà all'esecuzione di musica classica: oltre il chiarissimo Ferrara potremmo citare il Pasanotti che periodicamente riunisce in sua casa valenti professori ad eseguire non solo i capolavori del

quartetto classico, ma inoltre qualcuna delle sue composizioni per pianoforte ed istromenti d' arco che sono veramente rimarchevoli per elevatezza di pensiero e per dottrina. - A Firenze ed a Genova sono istituite società che danno pubblici trattenimenti di musica classica. - Milano con tanti mezzi ed artisti, per qualsiasi ramo d' esecuzione, dovrebbe imitare il lodevole esempio delle altre città italiane, e riteniar quelle prove che altra volta per inespugnabili opposizioni ed avversità andarono fallite.

La letteratura musicale ha perduto un operoso campione, uno scrittore acuto e brillante, Enrico Blanchard. - Di talento versatile, fece se non sublimemente, assai bene ogni suo mestiere. Fu violinista, direttore d' orchestra, compositore, impresario, autore drammatico, e soprattutto critico. - Era sottile e giusto nel giudicare; peccato che, come molti del suo tempo, fosse soverchiamente arcaico e retrivo! Ah! infuori di Gluck e di Mozart niente di perfetto...! Assiduo collaboratore prima della *France musicale*, poscia della *Revue et Gazette Musicale*, ebbe dai due giornali una onorevole commemorazione.

Dobbiamo parlare di Rossini, del suo ardore per la musica una terza volta. - La cronaca musicale è tutta affaccendata per esso: epperi! Non gli è bastato di scrivere musica di canto e di suono, di dar academie, d'animare coi consigli e cogli' incoraggiamenti i giovani artisti. Dalle parole sagge ed amorevoli e' passa ai fatti: a Parigi adesso sul canto della strada di Helder avvi un nuovo teatro d' opera comica, un teatrino che si potrebbe a dirittura chiamare col nome di Rossini, poiché è costruito in sua casa e serve non solo a divertire gl' invitati ma di palestra ai giovani compositori suoi amici. - Il 18 del corrente dicembre vi fu la prima rappresentazione di una operetta in musica *La Laitière de Trianon*. - Il grande maestro dava il segnale ai clamorosi ed indulgenti applausi della vivace e numerosa udienza. Alla domanda del nome degli autori, i due personaggi della commediola esecirono con una graziosa cantata allusiva alla circostanza. La incipriata contessina disse timidamente al suo interlocutore:

Ignorez-vous, cher marquis, où nous sommes ?
Savez-vous bien qui nous écoute ici ?
Devant les dieux, doit-on nommer les hommes ?
Près du soleil, tout rayon s'obscurcit.
Lorsque la gloire est là qui vous contemple,
Inclinez-vous dans votre humilité ;
On doit se faire en entrant dans un temple,
Et s'en nommer que la divinité.

Il Marchesino però la incoraggiò a proclamare per poeta il sig. *Galoppe d' Onquaire* e per discepolo del grande maestro il giovine compositore I. B. Wekerlin. Il coro chiuse la graziosa scena, intercambiandovi la preghiera del *Mosé*, recata dagli applausi e dalle ovazioni della brillante assemblea.

NUOVE PUBBLICAZIONI DELLO STABILIMENTO RICORDI.

In questa settimana vennero alla luce altri cinque pezzi da balli per Pianoforte, dei quali uno a quattro mani, cioè una nuova *Polka* di *P. Giozza*, intitolata *Souvenir di Castell S. Giorgio*. - Gli altri quattro, a due mani, sono i seguenti:

Celebrazione-Valzer per la festa cinquantennale della fondazione di Carlsbad, - di *G. Labitzky*.

Antoinette. Valzer dello stesso.

Schottisch e Mazurka di *D. Nava*.

Rimembranza d'una sera d'autunno. Valzer di *F. Paganotti*. - Quest'ultimo è un Valzer di concerto, composto esclusivamente per il Pianoforte.

CARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE

Regensburg, 28 dicembre.

Regensburg ebbe sempre una musicale importanza; potrei citare un numero ragguardevole di doti musicali, artisti e compositori, che sono l'ornamento dell'antica città vescovile. Negli ultimi cinquant'anni scorsi possedeva non solo l'eccezionale orchestra del principe di Thurn e Taxis, ed un bellissimo teatro d'opera, ma anche parecchie Società che dedicavansi al culto della musica. Vi si ulivano, maestrevolmente eseguite, le più difficili composizioni dei grandi classici, Haydn, Mozart, Beethoven, - sinfonie, opere, quartetti, concerti, ecc. E siccome tali produzioni si rinnovavano per lo più ogni sei mesi, così si aveva il diletto di ben addentrarsi nello spirito di queste immortali creazioni. Braig, ex-pianista, ne ha il merito maggiore; egli possedeva una scelta biblioteca, cui lo stesso artista lasciava a tutti accessibile. A lato di lui si può collocare il canore Bübling, intelligente musicista e profondo conoscitore dei maestri classici, del quali diresse sovente molte grandi composizioni con una sicurezza ed abilità da lasciar agevolmente scorgere lo studio profondo e versatile ch'ei fece di tali opere. Grau gode meriti pure l'ispettore del Seminario e rettore del Liceo, Gio. Battista Weigl, al quale Regensburg va debitrice degli annuali concerti degli studenti. I Seminari di musica hanno in generale una parte importante nella storia musicale di Regensburg. Senza di essi sarebbe stata impossibile ogni grande produzione; quanta sia stata la loro influenza, lo dimostra la circostanza che nei cinque Seminari vengono impiegati almeno cinquanta cantori e strumentisti. Un bel trattenimento artistico offrivano pure le annuali feste di maggio nelle quali dai migliori musicisti tra gli studenti eseguivansi pezzi da concerto per istrumenti diversi e frammenti d'oratorii. I cantori da chiesa eseguivano le principali messe; ecc. di Mozart, Haydn, Gluck e Molière, Albrechtsberger, Vogler, Weber, Hummel, Schneider, ecc. Ma per troppo da alcuni anni le cose cambiarono aspetto. Prima si sciolse l'Orchestra della corte, e con essa una scuola di abili strumentisti; quindi si tacquero i grandi concerti degli studenti e delle altre società, ed infine cessarono anche le feste di maggio. Sembrava che la musica volesse scomparire da Regensburg; solo qua e là vagava ancora qualche artista di secondo o terzo ordine; almeno da venticinque anni non mi ricordo d'aver uditi artisti eminenti. Per colmo di misera, anche il teatro d'opera era caduto in lussissimo stato, specialmente dopo che Schneider, ne aveva abbandonata la direzione. Finalmente, dopo lungo tempo, sfiorò di nuovo una piccola luce. Fu istituita la *Liederkrone*! A questa Società si collega tutto ciò che la musica offre d'interessante negli ultimi anni nella nostra città. Ogni anno essa dava

due o tre grandi produzioni, che almeno ne indennizzavano in parte di ciò che si mancava. La gran festa di canto del 1847 forma il punto luminoso nella storia di questa società; la *Liederkrone* in tale circostanza si colmò di allori, che dovrebbero esserle sproni a progredire ne'suoi nobili sforzi. Tale festa fu d'incitamento a creare delle grandi messe musicali, ed a fondare parecchie altre società, tra le quali merita speciale menzione l'*Unione musicale*. Se la *Liederkrone* coltiva di preferenza il canto, e specialmente il canto d'uomini, l'*Unione musicale* si è proposta di promuovere la musica strumentale. Ch'ella abbia compreso, se non raggiunto, lo scopo, lo dimostrano le produzioni che dà di quando in quando, e nelle quali vengono eseguite composizioni di vari maestri. Anche la vicina piccola città di Stadt am Hof si era accesa d'una scintilla di questo entusiasmo musicale, eccitata dalla grande festa di canto. Si formarono colà due società, l'*Unione di canto e Lieder* e la Società *Rotunda*. Ambedue tendono alla stessa meta, ma le esecuzioni della *Rotunda* non sono troppo commendevoli; la scelta delle composizioni strumentali lascia molto desiderare.

Ma da 19 anni in poi vi fu un uomo che pose ogni studio per sostenere la nobiltà dell'arte: è questi il direttore del coro alla collegiata dell'antica Cappella, Gio. Giorgio Mettenleiter. Egli faceva eseguir in oratorio ogni anno, e così Regensburg poté a poco a poco conoscere tutte le principali composizioni di tal genere (l'ologgio che nessun'altra città, nè anche Monaco, può dividere con essa. L'esecuzione era così perfetta, che molti artisti e dilettanti accorrevano da paesi lontani per assistervi. A questi meriti, accessori, Mettenleiter univa l'attività riformatrice della musica da chiesa. Si può dire senza temerità che per esta Regensburg gode di fama europea; forse in nessun'altra città si dà eseguita la messa sacra, come da 19 anni dal coro della nostra antica Cappella. Nel repertorio sono tutti i maestri, da Palestrina o Orlando di Lasso fino a Beethoven, Graun, Händel, Gluck, Bach, Beethoven. Oltre ciò risonavano ogni anno durante i divini uffici le semplici melodie del canto gregoriano, secondo l'edizione e coll'ingegnoso accompagnamento d'organo (*Eschbacher Chorale*) del summentovato direttore. Ma dal 5 ottobre scorso anche questo vero ed ispirato cantore si tacè. - Regensburg è presentemente entrata in una crisi; quale piega prenderà, non si può prevedere! Non vogliamo alludere alla continuazione dei concerti e delle produzioni, sibbene in generale alla tendenza classica. I più recenti progressi della musica si sono qui pure manifestati, e Wagner anche non pochi amici. Non li è cosa da biasimare; il vero, ma può avere delle conseguenze che più o meno verranno in conflitto colla scuola classica. Come procederà la lotta riguardo alla musica da chiesa, staremo a vedere!

Torino, 29 dicembre.

I nostri impresari hanno immaginato di scongiurare le procelle della sera fatale di Santo Stefano anticipando l'apertura del loro teatro. Il Vittorio Emanuele spalancò le sue porte la sera del 25 corrente, ed il Regio quella del 25, e fin ad un certo segno la guerra si riuscì ad entrambi, perchè al Vittorio si ebbero applausi senza fine ed al Regio i fischi furono in minore copia di ciò che lo spettacolo meritava. Nel render conto di questi spettacoli mi permetterò di seguir l'ordine cronologico dell'apertura dei due teatri, perchè *prior, et ordine prior in iure*, come m'insegnavano i miei riveriti professori di diritto, quando faceva le viste di frequentar l'università, ma non argomento da ciò che io sia partigiano sfegatato piuttosto di uno che dell'altro teatro, giacchè mi dichiaro neutrale nella guerra acca-

lata che da due anni ferre tra i modesti, e così non avro l'incomodo di guardare di tanto in tanto da qual parte spira il vento o legolarmi in conseguenza come tocca fare a qualcuno fra i nostri giornali teatrali.

Il teatro Vittorio Emanuele fu debitore l'anno scorso della sua fortuna e del suo splendore al *Mosé* di Rossini, che chiamò gli spettatori in gran folla persino dalle vicine provincie. - Quest'anno l'impresa, per rinnovare il miracolo, si raccomandò agli *Ugonotti* di Meyerbeer, cambiando così di religione e trasformandosi da ebraico in protestante colla maggior facilità del mondo. - L'anno venturo probabilmente si farà torca e potrà in scena il *Maometto II*; ma torca, ebraico o protestante che sia, bisogna confessare che ha, come suoi direi, buon naso e che sulla scelta delle opere si dimostra avveduto. - Non è qui il caso d'intavolare una discussione sul merito di questo partito, merito che a Torino anche i più antimeyerbeeriani cominciano a riconoscere; vi basti il sapere che ora al Vittorio, come altra volta al Regio, nessun pezzo del tedesco va privo di applausi. Il più grave appunto che si vuol fare a questa musica si è che ha bisogno di essere udita varie volte per venire intesa dal pubblico. Secondo alcuni, il parvato capitale del recitare maestro. - Ma, secondo me, vi ha differenza tra pubblico e pubblico; abbiamo in primo luogo il pubblico colto, intelligente, edotto che sa per la bellezza della Divina Commedia di Dante, che ammirò una scultura di Michelangelo e che rimane commosso e deliziato dalla musica di Meyerbeer, ed abbiamo anche il pubblico che nella epopea più in là di una ballata del Prati, di un quadretto di genere o di una Polka Irlandese. - Se ammettiamo il principio che un'opera d'arte scenica di pregio è misura che il suo corrente diventa più ampio, più sovrano, più grandioso e per conseguenza meno accessibile alle moltitudini, si chiaro il capo e mi taccio, se non si ha il coraggio di proclamare quest'assioma, mi sia lecito di non prendere a giudice di Meyerbeer l'indifferenza di qualche dilettante o maestro, come non mi debbo dell'opinione di uno scolareto di retorica intorno a Dante, e sul conto di Michelangelo e di Raffaello non andrei a chiedere il parere di uno scrahocchiatore di caricature.

L'esecuzione degli *Ugonotti* al Vittorio Emanuele, lodevolissima in complesso, lascia qualche desiderio insoddisfatto per ciò che riguarda le parti principali. La signora Fricci (Valentina) è una giovinetta piena di buon volere e d'amore per l'arte, ha voce simpatica, ha intelligenza musicale, anima... ma dove tollerare colle rimembranze della Lagna, con una parte dell'ossessione dal lato del canto che da quello dell'azione, e non c'è da far le meraviglie se qualche volta pallesca quell'inesperienza che è inseparabile dalla giovinezza.

Inappuntabile all'incontro nella piccola parte del Paggio è la signora Drey semi-orientale, che non si giudicherebbe tale dalla franchezza con cui edca le scene. Ha voce estesissima e buon metodo di canto, e quel piglio ardito ed insolente che poeta è maestro hanno impresso al personaggio che rappresenta. - La Rovaglia (Margherita) eseguisce pur bene le agilità, ma nel canto piano e sostenuto non è sempre perfettamente intonata.

Venendo al personale maschile i primi elogi toccano al Buoché (Marelli) che dalla pronunzia straniera in fuori non merita che encomi come attore e come cantante, sebbene in alcuni punti la parte sia alquanto bassa per lui. - Il tenore Naudin (Bass) ha poca voce, e perciò dove il canto non è coadiuvato dall'azione, come nella romanza dell'atto primo, stenta a trarsi d'impatto; ma nel duetto dell'atto quarto colla Fricci dove l'azione coadiuva il primato il canto, pone, per usare una frase francese, *à ses dix quatre points de la salle*. Gli artisti secondari sono anche lodevoli, ma ciò che forma la parte più meravigliosa dello spettacolo, è

vio solleva gli applausi più frenetici si è un complesso di cento coristi, tutti allievi della scuola di canto fondata l'anno scorso dall'impresa ed ottimamente istruiti dai maestri Angelini e Santi. A tutti questi elementi aggiungeva un'orchestra ben diretta dal Biondi, decorazioni splendide e costumi ricchissimi, e tutto lo cura d'un valente maestro concertatore qual è il Fabbrini, e non istenterete a persuadervi che lo spettacolo vada a gonfie vele e che il teatro, oltre al risuonare continuamente d'applausi, sia ogni sera stipato di spettatori.

L'impresa del Regio è in mani di una società che si propose di ricondurlo all'antico splendore. - La società triestina di Torino ha fatto ritorno a questo tempio delle arti che l'anno scorso aveva disertato. - Vi ricordate la parabola del figliuol prodigo? Si - che bene non avrete dimenticato che il babbo nell'eccesso della sua gioia festeggiò il felice evento con un sontuoso banchetto. Ma il banchetto offerto dall'impresa del Regio parve magro a più d'uno, o voglia il cielo che i Torinesi ad un tal cibo non preferiscano lo stare a denti asciutti. - È vero che finora non venne rotata in tavola che la prima portata e che c'è da sperare nelle successive, ma bisogna pur considerare che la *Parisiina* ed il *Conte di Montecristo* parvero vivande di ancorata. - La mancanza di novità rimase in cuore gli antichi spartiti, e fin qui non c'è da lagnarsi. Ma non bisogna neppure credere che un'opera perchè porta in fronte il nome di Donizetti sia tutta oro di zecca, massime quando essa fin dal suo nascere fu colta dall'opinione pubblica nel novero delle meno felici del suo autore e si cessò solo per merito di sommi cantanti. Si dirà che anche negli infimi spartiti del cigno *l'armamosa* dev'essere qualche cosa di buono, e non lo nego. Nella *Parisiina*, a cagion d'esempio, l'aria del baritone, un paio di duetti ed un quartetto sono pezzi a cui fusso tanto di rispetto, ma quattro pezzi non bastano a compensare la nota del risonante dell'opera, massime quando sono eseguiti non troppo bene come nel caso presente. Che vi dirò dei cantanti? Il Ferri è artista provato, l'Echeverria ha una bella voce, la Weber e il Bartolini farebbero forse meglio in uno spartito più adatto ai loro mezzi. Il naufragio dell'opera fu completo e, ciò che è peggio, non merita scusa o compassione perchè si doveva prevedere o si poteva prevedere.

Questa è la vera storia degli spettacoli musicali torinesi. Se il presente è misto di buono e di cattivo, conviene sperare che nell'andata della stagione spariranno tutte le nubi. Il Vittorio Emanuele ci farà udire la *Lucrezia Borgia* e due opere nuove, una del Pedroni e l'altra del Roberti, ed al Regio si preparano *Roberto il Diavolo*, il *Sallustiano* di Pacini ed il *Don Giovanni* di Mozart, coi quali spartiti si procurerà di ristabilire l'immensa ammirazione ottenuta dagli *Ugonotti*. - Chi vivrà veda.

NOTIZIE ITALIANE

— **Genova**, 28 dicembre. - La sera di S. Stefano s'inaugurò a questo teatro Carlo Felice la stagione di carnevale col'opera *Lombardi*. L'esecuzione fu commendevolissima per il bell'insieme dei pezzi concertati ed abbastanza buona dal lato dei principali cantanti.

La signora Kufrova Paropa (Gisella) ha una voce di soprano di timbro singolare, ha eletti modi di canto, e seppe dare tutta la grazia che richiedeva quella melodia dolcissima onde s'innova la sua parte. Lasciò desiderare molto nella *tonaca segna finale* dell'atto secondo: *Ma! quala cosa non è di Dio!* ma i suoi mezzi vocali non si prestarono per renderla con tutta la verità dovuta quella terribile declamazione.

Il tenore Limberti piacque moltissimo e fu quello che ritenne più d'ogni altro applausi. Questo giovane artista possiede una bella voce che si spande e che giunge all'udito graditissima. Il

suo accento è giusto, larga la sua frase e sicurissimo nel prendere le note suo più acute. Per esempio nella famosa frase che conclude il terzetto preso all'impulso col soprano *qual si naturale* e *lo vibrò talmente*, che il pubblico interruppe in un grido d'entusiasmo.

Al Limberti non potrà mancare splendida carriera - persevererà nello studio e se accetterà gli applausi che qui gli vengono tributati come meritato incoraggiamento.

Nella posse dirvi del basso Bokitanski. Non sappiamo se egli fosse indisposto, ma il fatto sta che la sua voce cupa anzichè non produsse verun effetto sul nostro pubblico.

Sabato venturo andrà in scena la *Lucia*, dove canteranno la signora Paropa, il tenore Agresti ed il baritone Pizzigali. Si darà quindi il *Don Sebastiano* colla signora Lemaire, venuta da Parigi in sostituzione della signora Stutz che mancò al suo contratto e che ora trovasi a Londra per imbarcarsi per alla volta di Rio Janeiro.

Alla Società del *Tumel* continuano le sedute di musica classica del Sivori, Mariani, Venezano e Prevo. Il Gaubiani vi fece udire un suo nuovo Trio per pianoforte, violino e violoncello, di una fattura elegantissima e piena di effetto.

(Da lettera)

CRONACA STRANIERA

— **Bordeaux**. Ecco il programma del concorso di composizione musicale, aperto dalla Società di Santa Cecilia per l'anno 1859. Il soggetto del concorso è uno *Stabat* a grande orchestra, (organo *ad libitum*), con cori, arie, duetti e pezzi d'insieme di cui l'ordine e la disposizione sono in arbitrio dei concorrenti. Il premio consisterà in una medaglia d'oro del valore di franchi 500. Sarà in facoltà del giuri di non accordare che una ricompensa minore, ed anche una semplice menzione onorevole ai compositori il di cui merito non fosse sufficiente per ottenere il premio intero. Le composizioni porteranno una sentenza od impresa che sarà ripetuta in un viglietto sigillato contenente il nome dell'autore e il suo domicilio. Lo *Stabat* premiato verrà eseguito nel corso dell'anno 1860.

— **Berna**. Fu inaugurato il monumento che l'Accademia di canto fece erigere nel cimitero al suo fondatore, il direttore di musica, Guglielmo Riem, autore di un oratorio, il *Salvatore*.

— **Costantinopoli**. Il sultano ha fatto costruire nel palazzo Dolmabahische un sontuoso teatro, sfalgoreggiante d'oro e d'argento, e che per il suo magico splendore vuolsi che superi tutti i teatri esistenti. Dicasi che vi si eseguiranno opere italiane.

— **Gazcia**. Giusta un decreto della regina reggente verranno ripresi i giochi olimpici, e celebrati nell'antico stadio in Atene, ogni quattro anni, cominciando dall'anno 1859, nei primi giorni di ottobre. Gli atleti si disputeranno il premio della lotta, della ginnastica, della musica, del canto, della danza; vi saranno nel tempo stesso corse di cavalli ed esposizioni d'agricoltura, d'animali e d'industria.

— **Losoa**. Nel secondo concerto invernale nel Palazzo di Cristallo si eseguirono la 4.^a sinfonia di Beethoven, la *ouverture dell'Eurante* di Weber e della *Fantasia* di Cherubini. G. Regondi suonò due pezzi sulla concertina.

— Al Teatro Drury-Lane fu rappresentato per la prima volta, in lingua inglese, il *Trovatore* di Verdi. Teatro zoppo, successo completo.

— **Mexico**. Recentemente il re di Baviera fu informato che a Ratisbona viveva ancora la donna per la quale Mozart aveva composto la parte del primo genio nel *Flauto Magico*. Questa donna, di nome Eikhof, non conta meno di 91 anni. Ceca e povera, il re ha voluto accordarle un sussidio annuo di 500 fiorini.

TITO DI GIO. RICORDI Editore-proprietario responsabile.
PUBBLICATO DALLA DOTT. FRANCHI, REDATTORE.

GAZZETTA MUSICALE

DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 2

9 Gennaio 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA.
Per Milano Fiorini nuovi 7 —
Per la Monarchia 8 40
Per gli altri Stati Italiani 9 80
Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.
SEMESTRE o TRIMESTRE in proporzione.
Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si daranno pure i *Supplementi* al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO
in Milano presso l'U. B. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omenoni, N.° 1, e sotto il portico a fianco dell'U. B. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.
Lettere, gruppi, ecc., vorranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Problemi Musicali. - *Bizista*. - Nuove pubblicazioni. - *Corteggi*. Parma, Piacenza, Venezia. - *Notizie italiane*. *Cronaca straniera*.

PROBLEMI MUSICALI

A PROPOSITO DI UNA TRADUZIONE NUOVA DI UN LIBRO VECCHIO
Al Redattore della Gazzetta Musicale.

LETTERA OTTAVA ED ULTIMA.

Due sono i requisiti che vogliono nell'artista produttore: *ispirazione* o *tecnica*. Io comprendo sotto quest'ultima denominazione tutte le cognizioni, tanto essenziali che accessorie, necessarie all'esercizio di un'arte. Laonde nella musica per *tecnica* non intendo soltanto la conoscenza dei precetti della composizione, del canto, dell'armonia, della strumentazione, ma eziandio quella cultura estetica, poetica, drammatica, storica, ecc. di cui non possono far a meno, per esempio, i buoni compositori ed esecutori melodrammatici. Racchiudo sotto la rubrica *tecnica* tutto che non appartiene propriamente all'*ispirazione*; in una parola, tutto che è possibile di apprendere. La tecnica poi si può suddividere in scienza ed arte. Altro è conoscere come esser debba lavorato un pezzo, altro saperlo e poterlo lavorare.

A giudicare un pezzo, cioè a sapere non solamente rilevarne i pregi e i difetti, ma a dimostrare inoltre perchè sieno tali, è evidente la necessità per lo meno di conoscere come esser debba lavorato un pezzo. Il che in altri termini vuol significare che bisogna possedere o più o meno la scienza (non dico, l'arte) di un valente compositore.

Il nostro autore parve sentire questa verità: è difatti il suo libro è nientemeno che un trattato di composizione, sebbene costipato in proporzioni angustissime; un trattato anzi di composizione intesa nel suo più largo senso; nel senso ch'ella dovrebbe realmente avere: un trattato di *musica*, alla fine, con tutte, o pressochè tutte le materie che colla composizione musicale presentano importante attinenza. L'operetta realmente sfiora l'intera tecnica nonchè la teorica dell'arte nostra: parla quindi non solo dei suoni, della melodia,

dell'armonia, del ritmo, delle voci, degli strumenti, dei segni di notazione, dei diversi generi di musica, drammatica, strumentale, religiosa, delle sue diverse forme, arie, duetti, pezzi d'insieme, sinfonie, concerti, suonate, ecc., ecc., ma tocca pure della storia della musica in generale, di quella della tonalità in particolare, di quella di alcuni strumenti, parla d'acustica, di estetica, di filosofia musicale, e di molt'altre cose ancora.

A dir il vero, in questo ammasso di materie si potrebbero nondimeno avvertire non poche lacune, di cui alcune anche assai profonde, ed alle quali alcuni capitoli avrebbero potuto cedere il posto senza scapito dell'economia dell'operetta. Di questo numero, a mio parere, è quello intorno ai metodi di notazione, affatto inutile allo scopo propostosi dall'autore in questo libro. La monografia sull'acustica è pure di scarso giovamento; oltrechè vi è trattata con un sistema che può dar origine a non pochi pregiudizi o per lo meno consolidarne tuttavia di quelli che sarebbe ora di estirpare. Ed altre diverse materie si avrebbero potuto lasciare in disparte per sostituirvi argomenti più interessanti, che l'autore parve obliare. Non parlò egli, per esempio, affatto del recitativo; toccò appena dei cori e della strumentazione complessiva, tralasciando poi di considerare e quelli e questa dal loro aspetto estetico, che è pur di essenziale entità; non fece parola dell'indole degli argomenti e della forma poetica che devono assumere onde sposarsi alla musica; e non accennò, nè abbastanza, nè rettamente, alla natura di quest'arte. Ardui temi, lo so; ma cui il Fétis, che sempre s'atleggiò a sovrano legislatore in siffatte materie, doveva sviscerare e tentar di chiarire in qualche modo.

Se non che un compendio della scienza musicale o di tutte le relative materie accessorie apprestato a chi di musica è digiuno affatto, a chi non ne conosce nè tampoco le note, domanda io quale utile può esso recare? È vero che questa note sul trattatello s'insegnano, e che s'insegnano, o, per dir meglio, si danno sino a un certo punto delle nozioni sugli accordi, sull'armonia; è vero che vi è detto cosa è melodia, cosa ritmo; che si fanno le necessarie distinzioni fra soprani, tenori e bassi; che si spiega cosa sono i violini, cosa le viole,

i flauti, le trombe, i tromboni: ma che se ne ottiene contuttociò? Si ottiene forse di potere, all'addizione di una musica, sia pur quanto facile vogliate, conoscere in che tono sia composta, di quali note si costituiscono le sue melodie, di quali suoni e di quali accordi la sua armonia, i suoi accompagnamenti? quali altri toni vada percorrendo, quali sieno gli strumenti che concorrono a formare tale o tal altro amalgama sonoro? No, per fermo. A ciò conseguire si esige non la lettura di un'operetta che si può leggere ed anche rileggere, come vi accennavo, in due o tre giorni; sibbene più anni di continuo musicale esercizio; d'un esercizio non semplicemente passivo, ma anche attivo: cioè vuolsi non solo udire musica, ma scriverne, ma comporne sì ben che male. Per quanto si studi il Fétis di persuadere che anche senza questo requisito altri potrà pervenire ad una conveniente analisi di qualsiasi musica, egli non arriverà giammai a convincere coloro che sanno per esperienza che senza una profonda conoscenza musicale non vi ha facoltà d'analisi possibile. Ed il cielo ne guardi pertanto da que' tali che forti dell'autorità del direttore del Conservatorio brussellese s'imassero, in séguito alla lettura del suo libro, essersi per essi dischiuso d'un tratto le porte del santuario della scienza musicale, e rivelatisi quindi della stessa i più oscuri misteri: il cielo ne scampi da giudizi congeneri, i quali, pure per dar prova del preteso loro sapere, finirebbero verisimilmente a pronunciare i loro inappellabili responsi sempre in perfetta contraddizione al naturale sentimento, il quale, purché educato, in musica, lo dirò ancora una volta, è per avventura la norma non fallace d'ogni'altra e retamente sentenziarne.

Il libro del Fétis è adunque peggio che inadeguato a fornire di cognizioni veramente musicali chi non ne possiede: anziché somministrare la scienza, non fa che ingenerarne un'orgogliosa velleità in chi lo legge, imbevendolo di una folla di nozioni imperfette, il cui unico risultato sarà quello di adulterargli il senso musicale naturale, se ne possedeva, per sostituirgli una congerie indigesta di idee cui giammai riuscirà ad unificare in una lucida sintesi, sola possibile costituente di un criterio regolatore di sani giudizi.

Oltredichè, se non pochi buoni tratti sono contenuti in quest'operetta, havvene pure assai che instillano nel lettore idee storte e false. Delle quali parecchie, è vero, trannudateci pur troppo da pregiudizi tradizionali (pregiudizi funestissimi all'insegnamento ed alla critica, e che urge ormai di sradicare), ma diverse altre sgorganti dai principii sistematici particolari dell'autore; le quali idee esposte con una cotale logica apparenza e con una ingannevole chiarezza, e ripetute con singolare costanza in cento libri ed in mille articoli si guadagnarono, massime in Francia, una infinita quantità di proseliti, fra cui il signor Fétis ha il vanto di contare le penne più erudite in materia di letteratura musicale.

Allorché cominciai a indirizzarri queste lettere era mio pensiero (parmi avervelo accennato) di minutamente esaminare e ridurre, seppur ne fossi stato capace, al loro vero valore codesti dogmi dell'autore belgico; ma l'argomento assai complesso ed intralciato m'avrebbe tratto assai in lungo, ed avrebbe oltrepassato straordinaria-

mente i confini tracciati a qualsiasi pur grave argomento dalla natura del periodico da voi diretto. Non mi mancherà occasione di svolgere paritemente i singoli temi.

Volendo ad ogni modo mettere in guardia i vostri lettori contro gli errori in che incappò il signor Fétis, ne additerò qui di volo alcuni.

Per esempio l'autore mostra eredere che l'indifferenza di alcune persone per la musica dipenda da *lingua inazione de' nervi acustici*. Ma la musica risiede in seggio assai più elevato che non sieno i nervi, il cui ufficio è bensì di trasmettere al cervello i suoni e gli accordi isolati, ma non già i loro nessi, nei quali per converso sta esclusivamente la musica. Il che pure il Fétis fece vedere con molta scutezza ed evidenza in altri suoi scritti.

Nè vorrei che si aggiustasse fede alla sua sentenza, laddove afferma che la musica nella sua origine non è composta che di *gridi di gioia o di gemiti dolorosi*. La musica non è musica fino a che queste voci non sieno subordinate alle leggi della tonalità, o per lo meno del ritmo.

Non saprei conciliare l'esistenza affermata dal Fétis di una infinità di intonazioni fra il suono più neuto e il più grave del diagramma percettibile ad orecchio umano col limitare poi a *sette soli* i suoni. Questo del *sette suoni* gli è un principio che nelle condizioni dell'arte odierna non può più essere accettato. Io, nei limiti di una sola ottava, considerata anche quale espressione di un unico tono, ne numerai ben oltre una quarantina: essendo che i suoni vogliono essere numerati secondo le loro diverse tendenze, le loro relazioni con altri suoni, non secondo l'intonazione. Un suono, identico per numero di vibrazioni, può musicalmente moltiplicarsi in tant'altri differenti, secondo il tono, secondo l'accordo, secondo la corrente armonica, e via dicendo.

E ora attesi di distruggere la illusoria teoria dei suoni alterati, quasi che un suono fosse suscettibile di alterazione senza diventare un tutt'altro suono, senza cangiar natura, senza cangiar ufficio. Il qual vero fatto in un momento di lucido intervallo anche l'autore laddove dice che *un suono non può cangiarsi in altro senza cessare di esistere*. Ciò non ostante ed in quest'opera, e più ancora nel suo trattato d'armonia, parla esso ad ogni poco di suoni alterati.

Notasi poi anche in questo libro il noto assurdo principio del Fétis di considerare cioè la scala del modo maggiore come un fatto primitivo, metafisico, inspiegabile, mentre essa non è invece che una logicamente ordinata successione di suoni, non altrimenti di qualunque altra melodia. È insomma una melodia anch'essa: un fatto complesso, non elementare.

E leggesi qui pure la sua teoria dell'attrazione fra le due note componenti il semitono: falsa, ed almeno incompleta teoria, perchè non considera che nel modo minore esiste la eguale affinità tra il terzo e quarto suono, sebbene distinto tra loro d'un tono, non d'un semitono soltanto come nel maggiore.

Non mi soffermo affatto sulla teoria della tonalità, poiché mi propongo di parlarne quanto prima in una particolare monografia.

Avrei pur desiderato che l'autore fosse proceduto più

guardingo nel paragonare la notazione all'alfabeto, per non incorrere nel pericolo di quella troppo inveterata e troppo vicinamente abbracciata analogia tra musica e linguaggio, fonte di illusioni cotanto assurde e tanto funeste alla buona critica.

Bramerei poi che il lettore, in séguito al panegirico dell'attuale notazione contenuto in questo libro, non se ne innamorasse al punto di ritenerla perfetta; chè avrebbe anzi ella bisogno da un canto di molte aggiunte, di molte semplificazioni e soppressioni dall'altro.

Nè sarei disposto a dividere tutto lo sdegno dell'autore contro il sistema degli accordi, dacché furono il necessario punto onde passare dal sistema dei tetracordi e pentacordi a quello dell'ottava; il quale se non può dirsi eccellente, è il meglio accomodato per altro alle condizioni della musica moderna.

Sarebbe pure ad esaminarsi se il concetto d'intervallo o distanza fra i suoni provenga dal sistema della nostra notazione, come io crederei, o sia piuttosto una idea ingenerata direttamente dall'udizione di due suoni di intonazione differente, come afferma il Fétis.

Anche le spiegazioni sul carattere quando consonante e quando dissonante dell'intervallo di quarta mi sembrano tutt'altro che soddisfacenti.

Fétis fa in quest'opera anche un fuggevole cenno della sua singolare teoria della sostituzione; la quale è comoda di certo, ma non altrettanto persuadente. Giacché si può domandargli: Perché all'ottava della dominante è egli possibile, come voi dite, di sostituire la nona, ma non alcun altro intervallo?

Non vorrei nemmeno che il lettore dividesse l'ottimismo con che l'autore encomia la composizione delle orchestre moderne. Per me, lo ritengo ancora assai lungi dal rispondere a tutti i bisogni del compositore.

Ed è pure da accattarsi colle debite riserve la vieta distinzione della musica in sensuale e spirituale. Lo stesso dissi delle sue vedute sul connubio della parole colla musica; le cui conseguenze sarebbero nientemeno che l'inutilità per il cantante di far comprendere le parole che dove pronunciare.

Nè io convengo col Fétis che per giudicare di una musica non moderna sia d'uopo riportarsi e collocarsi nei tempi in cui la musica fu scritta. La critica deve esercitare il suo ufficio munita di tutto le idee e le cognizioni conquistate dai progressi della civiltà. Tutt'al più sarebbe buono il sistema di Fétis a giudicare del valore dell'artista; non mai di quello positivo della sua produzione.

Nè so perchè egli trovi assai più agevole a comprendersi la musica drammatica della strumentale: ve n'ha di facile e di difficile ad afferrarsi sì in un genere che nell'altro.

Molissimi altri errori, e non meno rilevanti, mi rimarrebbero a registrare; ma io non vo' abusare più oltre della cortese vostra tolleranza. Ripeto del resto che a questi errori fanno riscontro molti rari pregi e molte utili verità, che lasciano trasparire l'esistenza nel signor Fétis di un eccellente senso musicale. Peccato appunto ch'ei lo lasci troppo spesso pervertire da prevenzioni di nazione e più ancora da preconcetti sistemi!

Due parole sul compito del Predari. Diligente è il suo Saggio storico, e pregevoli, sebbene accusino diverse lacune, il Dizionario biografico ed il Vocabolario

tecnico della musica antica e moderna. Questi tre scritti costituiscono il secondo volume della sua recente pubblicazione. Il primo, come già vi dissi, consta della traduzione del lavoro del Fétis, e di una prefazione del traduttore, nella quale mostra di dividere tutte le illusioni dell'autore sull'utilità di quest'opera.

Tanto la prefazione che i lavori contenuti nel secondo volume sono scritti con una certa proprietà o chiarezza. Non così la traduzione, la quale abbonda di errori, parecchi dei quali di stampa, è vero, ma moltissimi anche di traduzione. Il principio è il fine appaiono per altro più corretti. Direbbero persino che una buona parte della traduzione fosse stata affidata ad altra persona non abbastanza approfondita nel l'idioma francese nè nella musica.

Oltre ai non pochi periodi in cui il costrutto è tale da non poter decifrarne il senso, leggonsi altresì delle parole e delle locuzioni stranamente tradotte e che od alterano il senso o lo oscurano affatto. Vi si legge, per esempio:

Altre per altre volte,

Dolce per piano,

Corista per centro,

Il finale per la finale del canto tercio,

Basso e bassone per fagotto,

Suoni da boeca del corno per suoni chiusi,

Utira una teoria in luogo di comprenderta,

Le strumentazioni in vece che gli strumenti,

Flauto dell'organo per principale,

Vialino invece che violone,

Tasto per tastiera,

Flauto storto per flauto traverso,

E via di questo andare.

Non posso passare sotto silenzio anche gli abbagli presi in alcuni nomi propri: come Galileo per Galilei, Canini per Caccini, Logrosciano per Logroscino, Virali per Vivaldi, Baccherini per Boccherini, e non pochi altri.

Se ciò non vi bastasse, vi ricorderò anche le *antennes* tradotte in *antiche* anziché in *antifone*, le *matrino* in *maestre*, le *instrumens de fantasia* in *strumenti fantastici*. E finalmente vi trovale l'epiteto di *spirituali* (*spirituels*) agli accompagnamenti brillanti delle opere buffe di Cimarosa e di Paisiello. MAZZUCATO.

RIVISTA.

8 Gennaio.

SOMMARIO. - Il *Domino Nero* ed il *Barbieri al Teatro Santa-Benedetta*. - Il *largo* del primo finale nella *Semiramide*. - Luigi Sessa a Parigi. - A. P. F. Boety. - Vendita a Berlino di libri rari musicali.

Il *Domino nero*, ad onta della musica viva e graziosissima e di una esecuzione in qualche parte assai commendevole, ebbe la prima sera esito incerto per colpa di un tenore troppo debole ed inesperto: il Marimpicci ebbe il coraggio di sostituirlo, e con bastante fortuna da sostenere il lacerante spettacolo. In quest'opera la signora Moro si distingue sopra gli altri specialmente nelle frasi appassionate, con minore fortuna nella parte disinvoltata dell'azione, nei momenti brillanti della musica a cui non si

prestano né i suoi modi di canto, né le uniformi movenze. - È festeggiatissima nell' allegro del duetto col tenore del primo atto, cantato forbitamente e con locantissimo accento. - Crediamo che al Borella convengano purti più comiche e meno digiute, ove non sia affatto indispensabile il moderare la voce e torcere il canto. - Il *Barbiere di Siviglia*, eternamente bello, ebbe gli stessi esecutori dell'ultima volta nello stesso teatro, all'infuori del Don Bartolo, che oggi canta il Borella, e di Rosina, interpretata da una giovane esordiente, la signora Zawischka. - In questo caso, oltre all'inesperienza di una prima prova, bisogna compatire all'origine non italiana della nuova prima donna. Ci sembra che la differenza risulti più per l'accento musicale che per quello della lingua ch'è, come in tutti i Polacchi, molto spontanea e corretta. -

La voce ha un carattere non bene determinato: però si presta convenientemente alle non facili esigenze della musica. L'esperienza della scena perfezionerà i frutti di una buona educazione, e soprattutto torrà gli stoncerti nel tempo. La signora Zawischka è meno imbarazzata coll'azione che colla musica. - Del resto il *Barbiere* nel complesso ebbe buonissime accoglienze e sarà una delle opere favorite della stagione.

A proposito della *Semiramide* ci occorre di notare un appunto che l'altra volta abbiamo dimenticato: nel largo del primo finale, quasi a figurare il *mesto gemito* che fa trasalire gli astanti, il maestro concertatore ha posto un pedale profondo dell'organo che continua per tutta la perorazione. - Si dice che il Rossini l'abbia adoperato qualche volta: le partiture che abbiamo vedute non hanno veruna indicazione di tal fatta, la quale dubitiamo che esista nel manoscritto originale. - Ad ogni modo badiamo all'effetto, il quale non è certo peregrino: se Rossini l'ha provato una volta quel pedale, egli, che meno d'ogni altro amava la filosofia ad ogni costo, dove averlo in appresso ripudiato siccome un informe muggito che sconcia la stupenda melodia, e quasi ne altera il senso musicale. - Colle filosofie non bisogna esagerare: è bensì vero che tutti i personaggi invasi da terrore vanno accennando per un pezzo al *mesto gemito*, ma ciò non vuol dire che questo gemito, più brontolone che mesto, abbia da far loro compagnia per quanto dura il periodo musicale. - Quante volte non si grida o si canta sulla scena *fuggiam, fuggiam, senza muoversi d'un passo!* Tanto meglio nel caso attuale, che il gemito è tutto nella melodia del divino compositore!

Abbiamo da Parigi che il nostro giovane violinista Luigi Sessa è uno de' migliori ornamentati del più eletti musicali convengni. Egli fece segnalati progressi, frutto di assidui studi, tanto nello stile che nel meccanismo. Fra breve si esporrà pubblicamente, forse con Luca Fomigalli. Il Sessa fece recentemente l'acquisto di un famoso violino da Magini, cui dovette pagare ben 6000 franchi. È un istrumento raro per antichità, per bellezza, bontà e conservazione, e soprattutto per una intensità di suono straordinaria. Glielo vendette il Bianchi, chiaro artefice di strumenti, ch'è italiano anch'esso, ma da molti anni domiciliato in Parigi.

È morto in quella capitale un altro musicista, Alessandro-Pietro-Francesco Boely, pianista, organista e compositore distintissimo nel genere severo. Era assai riputato come esecutore delle opere di clavicembalo degli antichi compositori francesi, Chambonnières, i due Couperin e Rameau.

Abbiamo sott'occhio un catalogo di libri di musica rari, i quali si venderanno pubblicamente a Berlino nel giorno 17 del corrente gennaio, presso la libreria di B. Friedländer e figlio. - Questa importante e preziosa collezione, che contiene quasi tutte le opere teoretiche stampate in Europa nel XV e XVI secolo, apparteneva al generale austriaco De Koudelka. - Le edizioni e le opere italiane o

latine stampate in Italia sono in grande maggioranza, e basterebbero esse sole a fornire completi materiali sul progressivo sviluppo dell'arte in Europa all'epoca del rinascimento. - Da questo elenco si può scorgere a colpo d'occhio come l'Italia abbia contribuito non solo colle molte opere didattiche, ma bensì colla grande attività tipografica a diffondere in Europa gli studi musicali, le composizioni dei grandi maestri, gli elementi primitivi onde da essa siccome da un centro comune emanarono tutte le scuole. - Il catalogo contiene 200 numeri: sarebbe troppo lungo l'enumerare tutte le preziosità di cui si compone la raccolta. Noteremo però qualche uno dei libri più curiosi e rari, specialmente fra gl'italiani.

Al N. 4 avvi *La illuminata de tutti i tuoni di canto fermo, con alcuni bellissimoi segreti, non d'altri più scritti di Antonio da Baisca*, stampato in Venezia dal Gardano, del 1562.

Al N. 7. Una raccolta rarissima di Madrigali dell'Ancelet (Ven. 1546 et seg.).

Al N. 9. Un magnifico esemplare del *Lucidario in Musica* di Pietro Anon (Ven. Scoto. 1543).

Al N. 10. *Libri tres de Institutione Harmonica* dello stesso Anon (Bologna 1516) ed altre opere stampate a Milano ed a Venezia nel principio del secolo XVI.

Al N. 28. Un bell'esemplare dell'*Arithmetica, Geometria et Musica* di Borzio, stampato a Venezia nel 1492.

Al N. 29. Il rarissimo libro di BONAVENTURA DA BURSICA, *Regula Musicae* (Ven. 1525).

Al N. 54. Un esemplare assai raro dell'*Euterpe* di Dow. BACKWART, raccolta di Madrigali, Arie e Canzoni, stampato nel 1606 a Venezia, e non menzionato dal Lichtenhal nella sua Bibliografia.

Al N. 56. L'*Euridice* del famoso CACCINI, una delle prime opere in musica stampate a Firenze dal Marescotti, del 1600, e *Le nuove musiche* dello stesso autore, libri ambedue rarissimi e ricercati per il punto importante che segnano nella storia dell'arte.

Al N. 45. Avvi *Il Ballarino* di M. FABRIZIO CAROSO DA SERMONETA, che contiene la descrizione delle danze nel 16.º secolo coi costumi relativi e la musica. Quest'opera curiosa e rarissima fu venduta ultimamente al caro prezzo di 215 franchi.

Al N. 54. I due *Dialoghi della Musica* di L. DENTICE (Roma 1538. Rarissimo).

Al N. 68. Un volume preziosissimo per cui si può consultare il Brunet: s' intitola *Flones Musicae omnium aetatum Gregorianae, Impressum Argentorae p. Joh. pryca. a. 1488.*

Al N. 81. Il *Dodecachordon* del GLAREANO, che contiene gli esempi migliori scelti fra le composizioni musicali del tempo (Basilea 1547).

Al numeri 97 e 98. La *Musurgia universalis*, e la *Phomurgia nova* del Padre Kircher, quel celebre erudito che nelle scienze archeologiche presantì le scoperte di *Champion* e di *Rossellini*.

Al N. 124. Una collezione importantissima di musica da chiesa in parte anteriore al Palestrina. Colle stampe di Regnault a Parigi. - Per lo stesso editore avvi un altro libro molto raro, che s' intitola: *Utilissime musicales regulas necessitate plani cantus simplicis contrapuncti: rerum suetarum tonorum usualium, ecc.*

Al N. 129. Un'opera ricercatissima, che si riferisce alle danze del secolo XVI, intitolata: *Le grazia d'amore*. È ornata di figure disegnate da *Maura Roveri*, detto il *Fiammingo*. Autore n'è il *Nicci*, Milanese, detto il *trombone, professore di ballare*.

Al N. 176. *Vincenzo Senni*, *Recanatum de Musica aurea, Vincenti Bassolo interprete* (Roma 1553). Questo esemplare è preziosissimo per tre pagine manoscritte in via d'introduzione di pugno del celebre Zarlino.

Al N. 182. La *Pratica di Musica* di L. Zaccari

(Ven. 1590), uno dei migliori trattati antichi che si conoscano, i di cui esemplari difficilmente si ritrovano.

Moltissimi altri nomi di trattatisti e compositori italiani figurano in questo catalogo; basti pertanto citare l'Artusi, Derardi, Bianchini, Bononcini, Bontempi, Cinciarino, Doni, Galilei, il Vicentino, ed altri anche dei moderni. - V' hanno pure in varie edizioni le opere del Gaffurio e quelle dello Zarlino, quei due insigni teorici che tutti conoscono. - Oltre a ciò, libri non meno rari ed importanti della letteratura musicale tedesca, francese e fiamminga, raccolte di Madrigali, di musica da canto fermo, che dimostrano la vigile e paziente operosità dell'intelligente raccoglitore.

NUOVE PUBBLICAZIONI DELLO STABILIMENTO RICORDI.

Nell'ultima pagina del presente numero sono annunziate le pubblicazioni più recenti, tra le quali non sono comprese quelle di cui seguono i titoli, e che annunzieremo regolarmente in altre foglie:

Duella concertante per due Flauti con accompagnamento di Pianoforte sopra un tema della *Semiramide*, composto da **C. Romanio**.

Lo stesso Duetto è pure stampato per Flauto e Violon con accompagnamento di Pianoforte.

L'età dell'oro. Raccolta di piccoli Pezzi, tratti da Opere vocali, per Pianoforte a quattro mani, di **L. Truzzi**. Fasc. 4.º, 5.º e 6.º sul *Giulietto Tell*; fasc. 7.º sulla *Regina di Saba*.

Album oriental. Valse, Polkas, Polka-Mazurka et Marches pour Piano per **Lucienne Thévenard**.

Tra le opere d'imminente pubblicazione si annoverano quattro delle più belle composizioni del pianista **Ch. B. Lysberg**, delle quali l'editore Ricordi acquistò la proprietà per l'Italia: eccome i titoli: *La Napolitana*. Etude de légèreté, op. 26. - *Un Nèce d'enfant*. Mélodie, op. 47. - *La Babouine*. Caprice, op. 51. - *Chant de Nautonnier*. Baccarolle, op. 52.

Un'altra preziosa composizione del detto Lysberg è pure la **2.ª Baccarolle**, op. 28, parimenti acquistata dal Ricordi, e già pubblicata in uno degli Album offerti in dono ai signori Associati della *Gazzetta Musicale*, come da relativo Avvertimento inserito nel N. 16 e 30 dello scorso anno.

CARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE.

Parma, 5 gennaio.

Teatro Regio. - In questi giorni ne' quali è in voga la statistica, chi volesse fare uso per gli spettacoli messi innanzi al pubblico nella solennissima sera di Santo Stefano avrebbe a registrare, nella fluxa de' confronti, grande progresso. D'anno in anno, di fasci e semifasci d'ogni materia, d'ogni ampiezza e d'ogni qualità, Capotele da questo proambolo ch'io non ho fra i migliori notizie e darsi del teatro spettacolo; quindi non, per essere sincero, non dobla classificarlo tra i fasci assoluti e completi, escludendovi del relativo ed anche del *correttivo*: mi spiego: l'opera *Gianna d'Arco* ha sortito un esito che, no' termini della moderazione, si può chiamare modesto assai assai, e che farà affrettare l'audace in scena del susseguente spettacolo, il *Marmadici*. Questo sia detto per esemplare; quanto al parimente, viene in campo il *relativo*, cioè la qualità della musica, non delle più sublimi tra l'altre del suo colossale autore, il che fa scusa agli artisti ove non ebbero a guadagnarsi l'intero favore del pubblico; o meglio la qualità degli artisti, il che fa scusa alla musica ove non fu perfettamente interpretata. La *Carrozzi-Zucchi*, che non è soprano di primo grado, ma non meno

d'ufficio, non è fatta per rappresentare quel misero, quel trucidato, quell'inspirato che si addice alla grande e sventurata Palestra Orleansca; ed i pregi innegabili di questa cantante, per voce e melode, risaltano da meno a fronte d'un personaggio che vorrebbe suscettività a salire ad altezza drammatica. - Il tenore Musiani, che ha riportato la palma, ha la buona fortuna di possedere una voce robusta e simpatica, e bene adatta al canto virgilio: solamente è deplorabile che talvolta spinga l'emergia al di là del bisogno per strappare l'applauso, a dispetto del buon gusto, e forse anche contro il gusto proprio, del quale fa prova in parecchi tratti. - La gagliarda o l'organo alquanto baritonale della voce del Musiani tolgono offesa a quella del Pagotti (baritone), che tende al tenore, e che lascia desiderio di essere meglio adatta al non pochi pregi artistici di questo cantante, il quale (massime in un teatro vasto e non molto armonico) non può far sempre quanto vorrebbe. - Sinora ho parlato del *relativo*, e nulla ho detto del *correttivo*, giacché esso è fuor dell'opera, e consiste in tutto il ballo, ch'è il *Giocatore*. Ecco, in breve, come son le cose finora: non vi fo proteste d'avervi scritto il giudizio mio come lo sento, giacché voi sapete che sono seguaci del vecchio proverbio: mi piace assai Platone, ma più la verità.

Piacenza, 5 gennaio.

Teatro Comunale. - *A tout seigneur tout honneur*. Veramente bisognava dirlo per ripulimento, o rinnovamento del nostro teatro, che è un vero modello di galateo e di buon gusto. Si è speso molto, ma non c'è da pentirsi. Avevamo una specie di *audience* non qualificabile che avrebbe dovuto esser Patria, ma poteva dirsi tutt'altro; ed ora l'Patria c'è veramente bellissimo, elegantissimo. Già un avva fatto disegno il nostro prof. Paolo Gazola, architetto di molta vaglia, mancato ai vivi non è molto; e le idee di lui furono supponibilmente incarnate e messe in atto dal prof. Magianni di Parma, e così è dovuta la maggior gloria della ristaurazione. Entriamo nella sala, e la vista si conforta, e si rallegra anche l'animo a contemplare tanto buon gusto, tanta varietà ed armonia insieme ne' fregi, in cui, secondo l'odierna usanza, l'oro campeggia sul bianco lucido e toro. I palchetti sono tappezzati di rosso scuro, ed a temperare il distacco, si gronda, fra l'esterno e l'interno, l'innegabilissimo Magianni, a cui tutta è dovuta l'invenzione di questi ornamenti; ha ideato leggeri padiglioni d'un colore chiaro, listati d'argento, che producono il più gradevole effetto. Il palco reale, la solitta, il proscenio chiamano maggiormente lo sguardo per la maggiore sontuosità; ma questa non mai eccede, anzi può dirsi che nel nostro teatro la semplicità e la magnificenza si danno la mano. La graziosa figura delle solfate si nell'atrio e si nella sala sono opere del giovinetto Bozzini, buon disegnatore e buon colorista, artefice che merita il nome di molta estimazione fra di noi. Gli evviva al Magianni furono immensi, anche per due mirabili scene di lui dipinte. Venne altresì rimproverato dal pubblico plauso il Bozzini stesso, e fra gli applausi si annoverò il nostro giovane pittore scienziato Botlini. - Ma gli onori ch'ebbero le arti belle in questa parte non esercitarono in eguale misura riguardo all'esito dello spettacolo. Tuttavia l'opera è *Párola*, che piace o piacerà sempre più; il soprano è la Gariboldi, e non può che rendersi sempre più accetta al pubblico; il tenore Barlacini, giovane di bello speranto, studierà di mantenersi quel favore che al primo tratto l'ancorse; quanto al resto... vedremo. - In seguito vi recherò altre notizie: accertatevi frattanto che ciò ch'io vi dico del teatro e degli abolimenti al nostro teatro non è fatto municipale, né vane di esemplare, poiché il teatro stesso può rivalutare col più eleganti d'Italia o vincerne molti.

Si è sempre detto che la sera di Santo Stefano è una sera burrascosa, incerta nei suoi risultati, subordinata a tante condizioni atmosferiche, psicologiche, estrinseche, da rendere quasi impossibile un qualunque criterio preventivo sopra l'esito di uno spettacolo. - Si sono scritte fisiologie, schizzi, commenti sulla apertura della stagione invernale, si sono indagate ed analizzate cause ed accidenti, si offrono gratis i rimedi ed i ripieghi; ma, lode al vero, da questo minuto osservare dell'età nostra arazzatrice o previsionale, anche in argomento d'ordine inferiore, come sono le vicende d'una stagione teatrale, s'è cavato finora ben poco frutto.

La logica stringente dei fatti, avrebbe dovuto condurre diritto alla ipotesi di non accostarsi a dimisura i pericoli d'una sera per se stessa difficile, colle incertezze di uno spettacolo che non ha ancora ricevuto il timbro legale, ossia un successo non equivooco presso il pubblico medesimo che in quella sera è chiamato a sentenziarlo. - Questa conseguenza doveva tornare tanto più facile da che un primo passo in questo senso era già fatto coll'esclusione della prima sera l'opera nuova d'obbligo, a fine di non avventurarsi il successo, ed accrescerne le difficoltà intrinseche colle difficoltà della posizione.

In cambio, la pendente tutela delle presidenze resta quasi sempre pagata ad incompiuta precauzione, e non apre quasi mai la stagione con un'opera vecchia e quindi d'osto garantito, ma continua a gettar nelle gole del pubblico opera, se non scritte appositamente, certo nuove per quel teatro, e da tanto tempo dimessa, che le mutate esigenze ed il gusto del pubblico mettono a pari condizioni d'un'opera affatto nuova.

Il *Pasquello* alla Scala e la *Paquita* alla Fenice vengono in appoggio anche quest'anno della nostra tesi. Il primo che ottenne l'anno passato, se non un gran successo, certo un esito d'incoraggiamento a Venezia, quest'anno a Milano ebbe quasi a precipitare la seconda, che, in quarto di secolo fa, piacque almeno in parte nel teatro stesso e che ha pure in sé cose pregevoli, quest'anno trascinata a dispetto degli uomini e degli Dei una malaticcia esistenza.

Però un'altra ragione concorre a dare parere istruita la scelta fatta in quest'anno della prima opera della stagione. - Se alcuni infatti di quelli che l'hanno sentita la prima volta sostengono che ebbe allora prospero le sorti, qualche altro dichiara il contrario; tutti però convengono nell'ammettere che neppur in quell'epoca fu giudicata una delle più felici ispirazioni di Donizetti. - Inoltre esecutori di quella prima prova furono nientemeno che la Pasta, Donzelli e Cartagenova, ed è inutile far la corte ai nostri artisti non a dichiarare che la Lafon, Sarti e Guicciardi valgono completamente quei sommi.

Dato ciò a consolazione delle presidenze teatrali, ed accettata la *Paquita* siccome un fatto compiuto, amiamo ripetere per conto nostro il voto della generazione passata. - La *Paquita* non è certamente una delle migliori creazioni di Donizetti; però non va gettata nella quisquilia come qualche intollerante pretenderebbe.

La sintonia, i due duetti ed il rondò finale basterebbero a nostro avviso a far subodorare Donizetti anche le cento miglia lontano, quantunque la musica s'offra, per tre buoni quarti dell'opera, mascherata sotto l'involucro di forme talora, confessiamolo pure, stentate ed infelici. - La condotta generale, lo svolgimento di una parte dall'altra, sono affatto irregolari, e si allontanano da quelle forme di drammatica a cui la consuetudine ha dato quasi forza di legge. Quasi suonerà d'uo' aria all'altra, d'uno all'altro duetto, di pezzi concertati lunghi e continui ingenera monotonia nel colorito e noia nel pubblico. - Non sappiamo se questo sia difetto da accularsi al maestro o piuttosto al librettista, ma amiamo meglio accagionare quest'ultimo, prima perché accen-

andolo non si accata nessuno, poi anche perché ce ne dà tutto il diritto con una poesia che è la più laida fra tutte le laide poesie del libretto d'opera, il che non è dir poco.

Lo spartito s'apre con una sintonia impomatata di tutto quel calore, di quella vita, e di quella facile venosità che caratterizzano le creazioni di Donizetti.

L'orchestra fa esogiù con quel garbo, con quel buon accordo, con quell'armonia di coloriti che non le mancano mai nelle prove di maggior impegno, e fin dalla prima sera ebbe applausi fragorosi. - Succede l'introduzione che annunzia nel primo tempo con un andante marziale (onde dar ragione musicalmente del trionfo di Crispo, figlio di Costantino) si svolge quindi nelle solite forme regolari di un pezzo concertato, e specialmente nella stretta in tali accordi di voci, tal magistero e movimento d'istrumentazione, da poter esser messa in linea colle più belle creazioni di quel genere che possiede il repertorio dell'arte. Forse perché più difficile e di stile più severo non fu apprezzata la prima sera dal pubblico siccome avrebbe meritato. - Il resto della prima parte del primo atto è sporcamento inferiore alla fama del grande maestro, perché, né l'aria della donna presentata da un duetto a voci bianche, né il duetto tra Fausta e Costantino (Lafon e Guicciardi) che le viene appresso possono considerarsi lavori degni di lui.

La seconda parte del primo atto comparsa largamente della freddezza della prima. - Il duetto a soprano e tenore è un di que' pezzi soavi, spontanei, ispirati che non osano che dalla fedina del nostrisommi. L'armonia assennata la parola, la veste l'aiuta, e se non riceve da essa tutto l'accento della passione è perché simili versi paion fatti apposta per servire di spogliatoio a qualunque artistica ispirazione. L'ultimo tempo serve quasi di addentellato al grandioso finale, che s'apre colla sorpresa di Costantino a trovare la moglie infedele in troppa intimo colloquio col figlio suo. - Il motivo (proposto dal basso e ripetuto dal tenore) di una forma opportunissima a significar la sorpresa, acquista calore e forza all'entrar del soprano, la cui voce s'intreccia con quella del tenore, sicché l'istrumentazione, raggiunta tutta la sua forza al terminar dell'adagio, spiega tali risorse d'armonia e di effetto da renderlo uno dei più bei pezzi dell'opera; ma poi nella stretta la vena disseccata quasi si perde, e fuorviando in un andamento comune e monotono lascia freddo il colorito della tela.

Il terzo atto continua nella stessa vacuità, o l'aria del tenore, e quella del baritono con cori, o duetto, non hanno nulla né di originale né di grande che ponga in vista il talento del compositore. - *Qualunque bonis dormitis Homerus*; ed a buon dritto potrà dormire anche Donizetti, il quale del resto si sveglia come per solito si svegliano i grand'uomini, e col secondo duetto a soprano e tenore mostra di bel nuovo chi sia e quanto valga.

L'adagio cantato dai due artisti con tutta la nobiltà di modi di una scuola perfetta e di un sentire idealizzato e giusto, è un prezioso impasto di soavità, di malinconia, di affetto, che scende all'anima dolcemente e ne ridesta i più nobili e delicati sentimenti. È il pezzo forse di maggior effetto dell'opera, e che fece nel pubblico la maggiore impressione, tanto che molte voci ne domandarono perfino la replica. - La preghiera ed il rondò finale dell'opera sono due gioielli, il primo per delicatezza e soavità di melodia, il secondo per lavoro, squisitezza e novità. - Si dicano novità, quantunque a tutti non parrà forse vero, e ciò perché dimenticando che in quest'opera scritta ventiquattro anni sono, talune frasi che paiono rimembranze d'opere recentemente udite, furono in cambio imitate dai maestri che per ragione cronologica, vennero dopo.

La Lafon è la regina della stagione. Quantunque la sua voce non sia potentissima com'è bella e soave, pure il suo talent-

to devotissimo, la sua anima, i suoi modi eletti e squisiti di canto la rendono cara al pubblico che la festeggia del continuo, ed attenda la Norma con desiderio e non apprezzarla sovra un campo più arduo, ma più degno. - Sarti, lo riconosce, è tenore che canta di senola, che spiega intelligenza così nella musica come nell'azione, senza elevarsi mai a grandi voli, tanto più che i mezzi gli fan difetto, e la sua voce talora apparisce stanca e volata. - Guicciardi è assolutamente fuor di posto; la musica non gli sta bene, e quantunque si mostri sempre quel bravo artista che egli è, non può essere in quest'opera giudicato. Dalla Costa, esultato in una parte secondaria, non può influire menomamente sull'esito dello spartito, e quindi è forza che si rassegni ad aspettare.

Al S. Benedetto abbiamo il *Tronatore* con Oliva-Pavani, Bellini, lo signore Bonloni-Morazzoni e Guidantoni Rosa ed il basso De-Dominicis. - Dei due primi è inutile tener parola, perché ne avete replicata notizia nelle antecedenti mie corrispondenze. Delle donne, la prima che sostiene la parte d'Eleonora non ha gran mezzi, ma canta bene; la seconda ha voce più robusta, intenzata, canta di senola, ed è in via di progresso.

Lunedì 5 abbiamo avuto un concerto all'Apollo del celebre Bazzini, e ieri 5 un altro al S. Benedetto del cieco Giovanni Vailati da Crema. Come vedete non mancano tra noi le novità musicali, ma siccome a quest'ora la corrispondenza ha già oltrepassato il limite, e d'altronde l'uno e l'altro son nomi troppo noti, perché debbam ricorrere particolari minuti, così starò contento per questa volta al darvene soltanto notizia.

PS.

7 Gennaio.

Le notizie sull'esito della Norma si restringono a ben poca cosa. L'indisposizione che colse la signora Lafon alla vigilia della recita, e che parca cessata la mattina di martedì, si rinnovò verso sera, sicché fu ritirato nuovamente l'avviso, e la gente che s'avviava al teatro dovè tornarsene indietro a bocca asciutta; ieri sera ristabilivasi alquanto la Lafon, l'opera fu prodotta; ma nella voce della brava artista erano ancora evidenti i segni della passata burrasca. Contuttociò i due pezzi principalmente, nel terzetto cioè dell'atto primo e nel duetto dell'atto secondo con Pollicino, emerse il suo talento drammatico che costrinse il pubblico ad un applauso unanime e fragoroso; segno di approvazione tanto più lusinghiero quanto più imprevisto, e dato in una sera in cui gli altri cantanti non ebbero alcun segno di simpatia. Né il Sarti, né la Bazzarri paion fatti per quest'opera. Però abbiamo l'esito di Milano che direbbe il contrario. Attendiamo dunque una sera più propizia in cui tutti godano la loro piena salute per giudicare con un qualche fondamento, buona la messa in scena. Cori ed orchestra applauditi.

NOTIZIE ITALIANE

- **Ajaccio.** La capitale della Corsica ha un brillante teatro d'opera, che pel fervore delle accoglienze dimostra come i bravi isolani sanno sempre di appartenere alla patria comune. - Una giovane prima donna, vostra concittadina, ebbe fortissimo esito nella *Maria di Bulez*. La signora Carolina Quadrio, distinta per bel modo di canto, fu accolta colle più lusinghiere dimostrazioni il applauso e di simpatia dal pubblico di Ajaccio, che oltre agli applausi le offerse fiori e ghirlande. - Col giorno 30 Dicembre dovea rappresentarsi *Licrezza Rorgia*. (Da lettera.)

- **Firenze.** Teatro alla Pergola. Si aprì la stagione carnevalesca col *Giuramento* del Mercadante. Lo esgguiscono la Moreau-Sainti, la Mariotti, Parilli e Rossi-Ghelli. L'esito non fu troppo avventurato. La Moreau-Sainti canta bene, si conosce che è veramente artista, ma pare che una indisposizione non le abbia dato campo di far valere la sua voce. Il Rossi-Ghelli è quello che figura più

di tutti. Al Parilli non ista questo genere di canto. La Mariotti canta con bellissima volontà.

- Teatro Ferdinando. Il *Barbiere* ebbe sorte né prospera, né avversa. Non l'ebbe avversa per la bravissima Talvò, che cantò con molto gusto, espressione, agilità, esattezza, intonando soddisfacente piacemente l'ulienza. Non lo fu cattivo compagno il Ferrario. Il Garzia discretamente. Così pure in Sborgi. Non ebbe poi prospera sorte l'opera a motivo del tenore che non è troppo esercitato nei grandieggi rossiniani.

- Teatro Goldoni. La Norma venne sostenuta dalla esordiente Piatoff assai bene. I compagni di lei non lo fanno certo preziosa cirrua.

- Teatro Borgognissanti. Il *Tronatore* a gonfie vele. I cantanti sono la Orzalesi, la Chisci, Arconci, Curti e Paolotti. La Chisci (Azterea) allieva del maestro Sborgi, ha bella voce e si distingue bene; così pure il tenore Accocci. (L'Armonia.)

- **Genova.** 4 gennaio. La Lucia di *Lammermoor* andò in scena a questo Carlo Felice la sera del primo dell'anno con esito felicissimo.

In quest'opera la signora Parigi poté, più che nei *Lombardi*, far brillare i suoi mezzi vocali, i quali sono di una timpea che si addice meglio al genere delicato che alla grande declamazione.

Il tenore Agosti, il quale si presentò a noi per la prima volta sotto le spoglie di Elgarò, in sulle prime fu preso da un tumor palato tale che a stento lo rendeva padrone de' suoi mezzi; ma giunto alla magnifica aria finale seppe vincervi e si elevò all'altezza di valente artista. Egli possiede ottimo qualità drammatiche, buona scuola di canto, un modo di fraseggiare largo, ma bisognerebbe che si correggesse per certi mal vezzi che ha specialmente nel sillabare e nel modo di prendere fiato talvolta troppo aspirato.

Il baritone Pizzigali, altra nuova conoscenza, si distinse molto, e può dirsi un Asibou che non teme confronti.

La parte di Bilehent fu eseguita con molta lode dal Romanelli. - L'orchestra e i cori bene come al solito.

Le prove del *Don Sebastiano* sono bene ingannate e si dice che la prima rappresentazione avrà luogo verso la fine della settimana ventura. Attendiamo con curiosità questo spartito di Donizetti nuovo affatto per noi. (Da lettera.)

- **Napoli.** Il Governo del R. Collegio di musica italiana eletta e numerosa udienza la mattina del 19 dicembre per assistere a un saggio di musica classica eseguita da quegli allievi.

La *Sinfonia eroica* di Beethoven, il famoso coro del *Cristo all'Uolico*, e il *Salaris Hostis*, nuovo motetto a 5 voci di Rossini (ma cantato in coro) furono i pezzi con avvedutezza promossi.

Il maestro Verdi ancor di sua presenza, la riunione e si compiacque indirizzare parole d'incoraggiamento agli allievi del Conservatorio.

CRONACA STRANIERA

- **Darmstadt.** È colà morto improvvisamente G. P. Thurn, maestro dei concerti della corte, violinista ed organista.

- **Marsiglia.** Il pianista-compositore Guerin-Kopy ha dato alcuni concerti, meritandosi gli applausi de' suoi uditori e gli elogi del giornalismo, che apprezzarono in lui un pianista brillante ed un compositore di talento non comune.

- **Parigi.** Il ministro di Stato ha dedicato una somma di tremila franchi all'acquisto di opere letterarie e musicali rare provenienti dalla vendita del signor Libri, già da noi annunziata, e destinati ad arricchire la biblioteca del Conservatorio di musica di Parigi.

- **Praga.** Robinstein fu nominato direttore di musica della corte. A Mosca le bande musicali dei Cosacchi gli hanno offerto una serenata, come attestato di riconoscenza per la sua opera *Dimitri*, il di cui cruce apparteneva alla loro armata.

Nuove pubblicazioni musicali dell'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Tito di Gio. Ricordi.

IL DIAVOLO DELLA NOTTE

MUSICA **G. BOTTESINI** DALL'AUTORE
DEL MAESTRO RIDOTTA

per CANTO con accompagnamento di Pianoforte.

- | | |
|--|---|
| 50895 Rec. e Cavatina, <i>Mentre con fredda lagrime</i> , p. S. Fr. 4 — | 50905 Rec. e Duetto, <i>Io dei mostri nella sterna</i> , per S. e Br. Fr. 4 50 |
| 50894 Rec. e Ballata, <i>Lo spavento dei futuri</i> , per T. 4 50 | 50906 Rec. e Duetto, <i>Il gioco è fatto, partira possiamo</i> , per Br. e Br. 5 — |
| 50896 Rec. e Duetto, <i>Benè, benissimo</i> , per T. e Br. 5 — | 50907 Rec. e Duettino, <i>Tu spagnolo non sei</i> , per S. e Br. 1 75 |
| 50897 Romanza, <i>Egli è contento appieno</i> , per Br. 5 — | 50908 Rec. e Duetto, <i>Giaci se alcuno dir potesse</i> , per S. e T. 5 25 |
| 50898 Pozzo concertato-Finale I, <i>In di stuoco son rissato</i> , per S. T. e Br. con Coro 5 50 | 50911 Arto IV. Scena con Cori e Romanza, <i>Tu non sai dunque che il matrimonio</i> , per T. 5 50 |
| 50899 Arto II. Rec. ed Aria, <i>Io non manco di ricchezza</i> , per Br. 6 — | 50912 Brindisi, <i>Declama, gustiamo momenti felici</i> , per Br. 4 50 |
| 50900 Rec. e Duetto-Finale II, <i>Aspettate di prospetto</i> , per Br. e Br. 6 — | 50913 Rec. ed Aria, <i>Di caccia e noci comiche</i> , per Br. e Br. 4 50 |
| 50901 Arto III. Rec. ed Arietta, <i>Giorni lieti in cui le rose</i> , per MS. 2 50 | 50917 Rondò finale, <i>Per te solo io son felice</i> , per S. 5 — |

50891 Sinfonia ridotta per Pianoforte solo da Giulio Ricordi. Fr. 4 —

NB. I pezzi contrassegnati col prezzo asterisco fra alcuni giorni; gli altri successivamente. — Sono in lavoro le riduzioni per Pianoforte solo e la Sinfonia per Pianoforte a 4 mani. — È pubblicato il Libretto della poesia.

Daghela avanti un passo

POLKA

sopra motivi di Canzon del Popolo Milanese, - di **P. Giorza**

- | | |
|--|--|
| 50844 per Pianoforte solo (Edizione ornata di una vignetta). Fr. 2 — | 50953 per Pianoforte e Violon (sotto i torchi). Fr. 2 50 |
| 50882 <i>idem</i> , nello stile facile. 1 75 | 50881 per Flauto solo 1 25 |
| 50885 per Pianoforte a 4 mani 2 50 | 50952 per Violino solo (sotto i torchi). 1 25 |
| 50880 per Pianoforte e Flauto 2 50 | 50951 per Banda (sotto i torchi). 5 — |

Il Flautomanico

- ALBUM DI DANZA PER FLAUTO SOLO**
- | |
|--|
| 50816 N. 1. Strauss (Gns.). Op. 188. <i>Herzel</i> . Polka Fr. — 75 |
| 50817 * 2. Fahrbach (Fin.). Op. 184. <i>Corsa in Italia</i> . Polka — 75 |
| 50818 * 3. Strauss (Gns.). Op. 2. <i>Non ti scordar di me</i> . Polka-Mazurka — 75 |
| 50819 * 4. Paganini. <i>Le Trombador</i> . Polka-Mazurka — 75 |
| 50820 * 5. — <i>Kranke</i> . Schottisch. — 75 |
| 50821 * 6. Fahrbach (Fin.). Op. 105. <i>Donau-Melodien</i> . Valzer 1 75 |
| 50822 * 7. — Op. 100. <i>Nachtschwan</i> (Nachtschwän). Valzer. L'Album completo 5 — |

I Zefiretti

- GALANTERIE MUSICALI PER PIANOFORTE**
- di **LUIGI TRUZZI**
- | |
|---|
| 50800 Fasc. 1. <i>La Sonnambula</i> 50801 * 2. <i>Il Trovatore</i> 50802 * 3. <i>La Straliera</i> 50805 * 4. <i>La Traviata</i> |
|---|
- Cinque Fasc. Fr. 2 —

FANTASIA per Cornetta e pistoni in Si bemolle con accomp. di Pianoforte SOPRA VARI MOTIVI

- LA TRAVIATA**
- COMPOSTA DA **G. ROSSARI**
- 50859 per Pianoforte a 4 mani Fr. 2 75
50850 per Pianoforte a 2 mani 1 25

GUIDA AD UN CORSO D'ARMONIA PRATICA ORALE

per gli Allievi dell'I. R. Conservatorio di Milano, - del M.^o **LAURO ROSSI** Direttore del Conservatorio stesso 30650 Fr. 20 —

- BALLABILI DELL'OPERA**
- # IL TROVATORE
- di **VERDI**
- composti dall'Autore a Parigi per il Teatro dell'Op. francese. Ed. per Pianoforte
- | |
|--|
| 50675 N. 1. <i>Gitanilla</i> Fr. 5 — |
| 50676 * 2. <i>Sevillana</i> 5 — |
| 50675 * 3. <i>Bohémienne</i> 5 — |
| 50676 * 4. <i>Galop</i> 2 50 |

- RIMEMBRANZA D'UNA SERA D'AUTUNNO**
- Valzer per Pianoforte*
- di **P. FANALOTTE**
- 50755 Op. 98 Fr. 2 50

- 25 STUDI FACILI E PROGRESSIVI per Pianoforte (1.º grado)**
- di **R. BERTINI** Op. 100 - Nuova edizione
- 50635 Fasc. 1.º Fr. 3 — 50634 Fasc. 2.º Fr. 4 — Unità Fr. 7 —

- VALZER, POLKE, MAZURKE, SCHOTTISCH, QUADRIGLIE, GALOP per Pianoforte**, - di **LABITZKY, STRAUSS** ed altri autori, di cui si darà l'elenco in uno dei prossimi numeri.

ALBUM PER CARNEVALE 1859.

- Composizioni per Pianoforte e Violino.
- | |
|---|
| 50716 N. 1. Strauss (Gns.). Op. 57. <i>Moulinet</i> . Polka Fr. 2 — |
| 50717 * 2. — Op. 58. <i>Salut d'amore</i> (Lobosgrüsse). Valzer 5 — |
| 50718 * 3. — 53. <i>Flora</i> . Polka-Mazurka 1 50 |
| 50719 * 4. <i>Bernardi</i> . <i>Il suo giorno</i> . Polka 1 50 |
| 50720 * 5. Strauss (Gns.). Op. 200. <i>Souvenir de Nizza</i> . Valzer 4 50 |
| 50721 * 6. Strauss (Gns.). Op. 55. <i>Don-Juan</i> . Polka 1 50 |
| 50722 * 7. <i>Bernardi</i> . <i>Bacio d'amore</i> . Schottisch 1 50 |
| 50723 * 8. <i>Rossari</i> . Op. 53. <i>Salut al nuovo anno</i> . Galop 2 50 |
- L'Album completo 12 —

ALBUM PER CARNEVALE 1859.

- Composizioni per Pianoforte e Flauto.
- | |
|---|
| 50724 N. 1. Strauss (Gns.). Op. 57. <i>Moulinet</i> . Polka Fr. 2 — |
| 50725 * 2. — Op. 58. <i>Salut d'amore</i> (Lobosgrüsse). Valzer 5 — |
| 50726 * 3. — 53. <i>Flora</i> . Polka-Mazurka 1 50 |
| 50727 * 4. <i>Bernardi</i> . <i>Il suo giorno</i> . Polka 1 50 |
| 50728 * 5. Strauss (Gns.). Op. 200. <i>Souvenir de Nizza</i> . Valzer 4 50 |
| 50729 * 6. Strauss (Gns.). Op. 55. <i>Don-Juan</i> . Polka 1 50 |
| 50730 * 7. <i>Bernardi</i> . <i>Bacio d'amore</i> . Schottisch 1 50 |
| 50731 * 8. <i>Rossari</i> . Op. 53. <i>Salut al nuovo anno</i> . Galop 2 50 |
- L'Album completo 12 —

GAZZETTA MUSICALE

DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 3

16 Gennajo 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

- | | |
|--|------------------|
| Per Milano | Forini nuovi 7 — |
| Per la Monarchia | 8 40 |
| Per gli altri Stati Italiani | 9 80 |
- Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.
SEMESTRE o TRIMESTRE in proporzione.
- Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si daranno pure i Supplementi al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso l'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omenoni, N.º 1, e sotto il portico a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali. Lettere, gruppi, ecc., vorranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Bibliografia. - Rivista. - Nuove pubblicazioni. - Carteggi. Torino, Verona. - Notizie italiane. - Cronaca straniera. - Appendice. Vecchie rivalità artistiche.

BIBLIOGRAFIA

S. MERCADANTE. — *L'Araba*. Romanza per mezzo-soprano.

S. BONICCONTI-MONTEVIELI. — *Il Lamento di Miriam*. Frammento di poesia d'Ossian.

G. BRAGA. — *Melodie*. (Album per canto).

ALICE per Pianoforte di *Bodoira, Devos, Leybach, Lysberg e Rossini*.

G. PENNILLI. — Fantasia per Pianoforte classica sul *Notturno di Scaglia*. — Fantasia militare sulla *Figlia del Reggimento*. — Fantasia elegante sulla *Favosita*. — 1.º Adagio di concerto sulla *Sonnambula*. — *Notturno*. — *Roberto*. — *Scherzo Pastorale*.

A. BAZZANI. — Fantasia Drammatica per Violino sull'aria finale della *Lucia di Lammermoor*.

F. SOZZI. — *Quaranta Capricci* ostiano Studi in tutti i toni e tre cadenze per Violino solo.

La nostra stampa musicale, in brevissimo tempo, ha dato una buona messe di componimenti, taluni dei quali anche distinti da quella mediocre produzione che ha il solo o facile pregio dell'abbondanza. - La critica letteraria si ligna di vedersi continuamente circonvolta

APPENDICE

Vecchie rivalità artistiche.

Allorchè i cantanti italiani furono scritturati, con larghi appuntamenti, a Londra, sotto la direzione del celebre Haendel, altri, egualmente di alto grido, vi furono condotti dal non men celebre Porpora, e non andò guari che due teatri rivali fossero nella capitale della Gran Bretagna, Senesino faceva furore sull'uno, Farinelli trionfava sull'altro; ma questi due famosissimi virtuosi non si conoscevano che di nome. Cantando ambedue le stesse sere, non avevano potuto udirsi reciprocamente. - Furono alla fine riuniti in una medesima opera, per una serata di benedizione straordinaria, Senesino, contralto, rappresentava un tiranno feroce; Farinelli, soprano, cantava la parte di

un principe sfortunato, carico di catene. Nel primo atto, appoggiato singolarmente a lui, egli intenerì il tiranno per grazia, che Senesino, obliando il carattere del suo personaggio, corse incontro a Farinelli, e trasportato d'ammirazione, d'entusiasmo, l'abbracciò e lo baciò cordialmente.

Nell'anno 1777, Venezia fu testimone di un'avvenimento del medesimo genere. La rinomata Caterina Gabrielli, della quale abbiamo già tracciata la vita in queste appendici, doveva cantare col soprano Pacchierotti; talorchè ella aveva quasi quarantasette anni, questo cantante, a malgrado della prevalenza del suo merito, si stimò perduto la prima volta che si presentò sulle scene vicin a lei. Caterina Gabrielli spiegò tanta potenza di voce, tanta agilità, tanta maestria in un'aria di bravura, che Pacchierotti si salvò nella quante, gridando: Povero me! povero me! questo è un portentoso.

Si durò fatica a mandarlo fuori di nuovo per continuare la sua parte; ma disse da poi con tale espressione,

Mercadante, come primo che ci si presenta nella lista, meriterebbe un posto a sé, che l'ingegno ed il nome notissimi non concedono che di ripetere elogi consacrati da una risonanza ormai incontestata. È uno di quegli compositori che hanno tentato e subito tutte le modificazioni dello stile: da Mercadante si potrà sempre aspettarsi di bello: di nuovo non crediamo. - La Romanza che abbiamo sott'occhio è scritta evidentemente con qualche velleità d'emancipazione dalle forme più semplici e più ordinate della vera musica da camera, di cui l'illustre maestro ha dati felicissimi saggi. - Quantunque quell'Araba canti due strofe che si ripetono l'una dopo l'altra con l'eguale musica, a guisa di canzone, pure l'incasso delle frasi, le spezzature e gli stessi accompagnamenti ricorrono del combato, hanno un atteggiamento drammatico che fa farebbe credere una riduzione di musica da teatro. - La cantilena che chiude le strofe, seguita da un tremolo continuo degli acuti sulle parole:

Bello è il ciel di quest'heria
Ma non parla a me d'amor,

è un bel tratto di felicissima ispirazione, di efficace sentimento, un pensiero degno di chi lo scrisse.

Il signor Ronchetti-Montevili, professore di contrappunto e composizione nel Conservatorio Milanese, è di gran lunga più ardito nell'applicare la musica alla parola poetica, non servendosi che di un semplice accompagnamento del pianoforte. - Vi ha un grande divario fra la poesia lirica composta esclusivamente per la musica, e quella fatta con più liberi intendimenti: son note le difficoltà che s'incontrano a voler apporre sensi musicali alle poesie che si staccano dalle formule ordinarie del melodramma, della romanza, e della canzone. - Queste difficoltà divengono insuperabili quando il concetto poetico deriva dall'epopea: in que' tempi grandiosi la musica si perde, va tentoni, e per soverchio sforzo d'interpretazione, anziché ingigantire,

parleggia, non acquista nerbo e calore, ma impallidisce, smarrisce l'effetto, non è più la Musa che canta, ma un'arida filosofessa che diluisce periodi, e mastica concettini. - Molti compositori o di vaglia tentarono questo genere, colle voci e cogli istrumenti: nessuno è riuscito a porre in armonia al loro giusto livello le parole del poema, la precisione, la determinatezza della frase epica, coll'imprecisa variabilità dell'espressione musicale.

Donizetti provò il canto d'Ugolino, ch'è pure un episodio toccante e staccato dalle fondamentali intenzioni della divina commedia. - Ne sortì un pezzo ben fatto, con qualche felicissima intuizione del soggetto, ma che all'udirlo cantare non commuove tanto come ad una buona o sentita declamazione. - Molti altri esempi avremo di consimili tentativi, fatti con mezzi assai diversi, i quali caddero a vuoto ad onta che vi si accingessero come d'ingegni. Li ommettiamo per brevità: giacché questo quesito di estetica offre tante ragioni e considerazioni che non possono racchiudersi in un fuggevole incidente. - Il Ronchetti scelse un frammento di Ossian, poema fantastico, nebbioso, proflisso, ritondante d'immagini, infoscato di tinte torbide e fuor del naturale, parlante un linguaggio artificioso tanto nei fremiti delle battaglie, che negli impeti delle passioni amorose. - Egli è d'una tempra che meno di qualunque altro si presta all'interpretazione musicale, giacché esige più che tutti la descrizione e gli artifici imitativi. - Tanto meno poi restringendolo negli angusti limiti di un componimento da camera, sussidiato dal solo pianoforte. - Lo bizzarro del genere pittoresco nell'orchestra hanno il sussidio delle sonorità, delle tinte vario, degli impeti di certi effetti che possono fingere qualche fenomeno della natura. Nel pianoforte avvi una uniformità ed una secchezza di suoni che lo rende impotente a significare ciò ch'è al di fuori della naturale attitudine della musica: tanto peggio nell'accompagnare un pezzo vocale da camera, pel quale l'astro-

di Marlborough; di maniera che, per una singolare combinazione, i tory erano i fautori di Haendel, i wigh di Buononcini. La querela si fece tanto viva che fu d'uopo venire ad una, cioè deliberare, per mettervi un termine, che Haendel, Buononcini e Alfio Ariosti, fiancheggiato esso pure da numerosi settatori, avrebbero composto un'opera, scrivendo un atto per ciascheduno. L'argomento scelto per il libretto fu *Muzio Scevola*. - Ariosti fece il primo atto, Buononcini il secondo, Haendel il terzo. Quest'ultimo trionfò; il canto di Buononcini fu trovato più grazioso; più soave invece di quello di Haendel; ma l'uno si mostrava imitatore della maniera di Scarlatti, l'altro aveva un genio creatore.

Haendel aveva scritturato pel suo teatro, per più di duemila ghinee all'anno, la celebre Faustina Bordoni, la quale vi esordì il 5 maggio 1726, nell'*Alessandro* del suo impresario. La bravura di questa virtuosa giustificò pienamente la grande sua risonanza; ella anzi avanzò tutte le prime donne che s'erano udite sia allora in Inghilterra, non eccettuata la famosa Cuzzoni che si mostrava sulla medesima scena.

Un ardente, furiosa rivalità scoppiò allora fra queste due cantatrici, le cui strane esigenze eccitavano il malumore di Haendel, e predisposero le tante inaridezze che lo seguirono dappoi nelle sue imprese teatrali. Molte persone distinte si posero a sotto la bandiera di Faustina o

mento è null'altro che un accessorio, un semplicissimo accompagnamento: il canto deve tralucere la parola, il suono sussidiarne l'espressione, ma non in modo da diventare quasi un altro o più personaggi che parlano e rispondono, poiché allora è tolta la limpidezza ed il carattere speciale di queste composizioni in cui è principale la voce, accessorio l'istrumentale. - Il sig. Ronchetti scelse dal poema di Ossian il commovente episodio della morte di Rino, che la dolente Minvana lamenta con strazianti doglianze. - Le parole di Minvana sono intercalate nel testo da accenti descrittivi o da risposte dei circostanti: di questi frammenti il Ronchetti attribuì l'interpretazione al pianoforte, scrivendo sulla musica relativa in corsivo le parole del poema. - Quindi sul principio leggesi: *Tanta la faccia d'amoroso fero dalle morranie rocce il capo inchina la dolente Minvana e guarda il mare fosco e rotante*: qui il pianoforte modula queste armonie, alle quali susseguono un avvicinarsi di accordi burrascosi e cromatici, a significare l'accavallarsi del *mare fosco-rotante*. La musica anche sulla bocca di Minvana segue per tutto il pezzo il significato non solo morale ma materiale, minutissimamente descrittivo e immaginoso della ossianica poesia. - Ne deriva necessariamente una continua spezzatura, una mutazione senza riposo di stile, di frasi, di tempi, di melodie che arieggia di molto la *musica dell'avvenire*. - Notisi però l'immensa differenza che v'ha fra la musica drammatica, spezzatissima di Wagner, che ha il possente aiuto dell'orchestra, al confronto di un componimento accompagnato dal solo clavicembalo. S'intende però che la somiglianza è più di forma che di sostanza, poiché la musica del Ronchetti nel fondo contiene un sentimento melodico ch'è tutto italiano: anzi per far vedere quanto sia vero che spesso gli estremi si toccano e gli opposti si fondono, aggiungeremo che il fraseggiare del recitativo ed il carattere delle cantilene, sebbene con abito anmodernato, ci fecero sovenire qualche composizione italiana a voce sola del secolo XVII,

sotto quella della Cuzzoni, e le dispute si mantennero per due anni con quello stesso accanimento che si manifestò più tardi in Francia a proposito di Gluck e di Piccini, della Mara e della Tosi a Londra, o della Billington e della Mara. Queste due ultime virtuose, dalla voce agile e brillante, potevano ragionevolmente contendersi il primato, poiché seguivano la stessa carriera. Il merito di Faustina consisteva in una straordinaria abilità per l'esecuzione di pezzi di sorprendente prestezza, di straordinaria difficoltà; la Cuzzoni invece si faceva particolarmente notare nel canto patetico, di espressione larga e soave.

In questi due generi diversi, ambedue erano di gran lunga superiori a tutte le altre cantatrici; fra loro non vi poteva essere rivalità precisa e motivata.

Poche cantanti italiani, diretti da Lucio Papirio, davano rappresentazioni a Brussela nel 1729, epoca in cui il principe di Carignano aveva l'alta ispezione dell'Accademia reale di musica. Invitati dal principe, si recarono a Parigi ed esordirono al teatro dell'Opera, il 7 giugno dell'anno stesso, con *Serpilla e Bajocco*, ovvero il *Marito giuocatore e la Moglie bacchettoua*, musica di Ristorini. Dieci giorni dopo, rappresentarono *Don Miccio e Lexima*, intermedii in tre atti, a due attori principali. Questa novità, favorevolmente accolta, non diede però alcun risultato a vantaggio dell'arte. Le succedette due opere buffe ebbero quattro rappresentazioni per ciascuna; Au-

quelle che in allora si dicevano *cantone*, in cui fra gli altri fu sommo lo sventurato Alessandro Stradella. La conclusione di tutto lo nostro chiacchiere è semplicissima: cioè che è molto arduo e quasi impossibile di musicare la poesia epica, e che appunto per questa impossibilità la composizione del Ronchetti, ad onta del suo talento, del molto sapere, di un sentimento profondo ed ispirato, della spiegata tendenza all'originalità e alla indipendenza, è riuscita necessariamente lunga, tortuosa, minuziosa, assai vagamente descrittiva, rotta nei più bei slanci della passione dalla necessità di seguire passo passo il senso della parola, che per l'indole del poema non è di sua natura musicabile.

Il vero tipo della musica da camera lo abbiamo nelle melodie del maestro Braga, napoletano, insigne violoncellista, e quel che più monta, compositore di grandissime speranze. - Furono scritte per la bellissima voce della signora Borghi-Mamo, attualmente cantatrice della grand'Opera parigina. - In queste pagine vive e spigliate, ispirate da una fantasia fresca ed appassionata, si trovano i tanto difficili requisiti della brevità, della chiarezza, dell'espressione melodica congiunta ad elegante purezza di forme o ad individualità di stile. Qualcuna delle sedolenti cantilene, specialmente quella graziosissima che porta il nome di *Morgellina*, si risentono palesemente del colore locale che distingue soprattutto per accento melodico e per giustezza di ritmo il canto popolare napoletano: pel maestro Braga, la non è che importazione del paese natio! Delle sue onde si compone l'*Album* preferiamo la Romanza intitolata *L'Anella*, il *Rosario e la Giarpa*, o la *Serenata Valacca* accompagnata dal violoncello che si deve suonare in una stanza vicina: la novità del soggetto ispirò felicemente la fantasia del compositore. È una malata, presso a morire, che udendo colla rapita mente una lontana melodia, dice alla madre sua che pietosamente la veglia,

che ascolto, o madre mia!
Ella mi sembra d'angeli

in modo sì commovente un'aria che, secondo il libretto, doveva dirigersi alla Gabrieli, che questa ne fu commossa sino alle lagrime (1).

Nel 1725, i cantanti erano già pagati equamente. La Cuzzoni riuscì 60,000 ducati, prima offerta di un impresario che desiderava ricondurla in Italia. Capriccioso in modo strano, aveva dimostrato desiderio di una guarnizione di pizzi, di poco valore. Un lord molto galante si affrettò a portargliene una magnifica, degna d'una regina; ma la virtuosa irritata, la stracciò, la gettò al fuoco, dicendo non essere quella da lei desiderata.

Haendel chiamò più volte questo bell'umoroso alla ragione, e si dice che la minacciasse una volta persino di balzarla da una finestra. Un signore giovane, amabile, ricchissimo le chiese la sua mano, ed ella sposò invece, alcuni dicono un lavorante d'orefice, altri un cantante di nome Sandoni, e morì nella miseria dopo di aver spazzato tesori. Verso la fine della sua vita, era ristretta fabbricare bottoni di seta per aver mezzo di vivere stentatamente.

L'arrivo in Inghilterra di Buononcini fece nascere un'altra rivalità violentissima alla quale prese parte tutta quella nobiltà. Ognuno parteggiava pel proprio favorito: Haendel era sostenuto dalla famiglia regnante, Buononcini dal duca

tonio Mario Ristorini e Rosa Ungarelli, del teatro di Darmstadt, si mostravano in prima linea nell'una e nell'altra; le danze si eseguivano fra gli atti ed alla fine dell'opera. Vi si aggiunsero poi alcuni cori italiani. L'esecuzione viva e precisa dei cantanti italiani fu generalmente ammirata, dice il *Mercurio di Francia*, giugno 1729.

Questi divertimenti musicali fecero brillare Guignon, famoso violinista dell'epoca, l'ultimo francese che siasi pavoneggiato nel vano titolo di *re dei violini*.

Del resto, di ridicole e povere rivalità di ballerine e cantanti son pieni zeppi gli annali di tutti i teatri del mondo. Rappresentando quelle che abbiamo in parte trovate nell'opera di Castil-Blaze, avremmo potuto aggiungerne altre rivalità ed altre fazioni dei nostri giorni, che occupano gli ozii beati della progenie di nascenti eroi, come dice il poeta; ma o che pro mostrano tanta povertà di senso in una generazione che aspira a fondere, a progredire, a rigenerare? D'altra parte, nelle città grandi almeno, la passione delle ovazioni teatrali è venuta meno; artisti dell'uno e dell'altro sesso son valutati per quel tanto che meritano e nulla più, e quando si è fatto buono spreco di fiori, massime nella stagione in cui ce ne ha molta abbondanza, tutto è finito.

(1) Castil Blaze. Planches. 98.

Possono melodia.
O' così soli, mi chiamano
O mamma, buona notte,
Io seguo il suon...

E così debilmente mormorando la gentile fanciulla si dorme eteramente, cullata dalle melodiose visioni; la bella leggenda tradotta da Marcelliano Marcello, nella musica del Braga, col tacito dialogo del suono col canto raggiunge il massimo punto della idealità e della perfezione: perfezione tanto più mirabile che i mezzi ad ottenere l'incantevole effetto sono di estrema semplicità, limitati allo svolgimento della gemente cantilena che il violoncello ripete fino agli estremi, quando la voce della morente viene mancando.

Nell'altra romanza, che comincia con bellissimi accordi su cui cammina un parlante, l'effetto è tutto sulle parole che chiedono le strofe:

Allora in braccio mi stragocciò
Ed a raggiungerli m'affrettarò.

Egli è un pensiero affettuosissimo che nello stesso metro appassionato si ripete dal minore al maggiore. - Tutte le melodie del Braga, senza discostarsi dall'abituale struttura dei pezzi vocali da camera, senza perdersi in lunghi orrori, senza ricerca di effetti o di forme stentate, hanno il sovrano pregio di non assomigliare ad altre dello stesso genere che si scrissero o che si vanno scrivendo anche oggidì da qualche valente compositore italiano: il carattere originale della musica del Braga è tutto nella ispirazione melodica che ha contorni nuovi e vera intimità di sentimento. Oltre a ciò è musica scritta con perfetta conoscenza dell'arte del canto, sì che la voce, anche nei passi di apparente difficoltà, non fatica nella esecuzione.

Le sei melodie, a cui si accompagnano alcune canzoni napoletane ridotte dallo stesso Braga, compongono uno degli *Album* che la nostra Gazzetta offerse ai suoi Associati. - In un altro di questi *Album* avvi composizioni per solo pianoforte di media difficoltà, e di buoni autori. - Per l'Italia son quasi nuovi *Leybach* e *Lysberg*, ambedue graziosi scrittori, il secondo però assai più sodo ed elevato del primo. - L'*Missa Rusica* di Lysberg non è gran fatto nuovo: elegantissimi però ne sono i modi, ingegnosa la condotta, di buonissimo gusto i passi pianistici, che si confidano alle mani meno esercitate. - La *Barcarola* di Lysberg è una composizione che può competere con quelle assai più note e celebrate dello Schollhoff: v'ha grande distinzione di forme, svolgimento melodico, arte finissima di modulazione, carattere serio e nel tempo stesso di facile comprensione. - Di questo autore stanno stampandosi alcuni lavori di vario genere, che ci offriranno un'altra volta l'occasione di apprezzarne maggiormente il valore. - Il pianista torinese Rossaro scrisse per medesimo *Album* una *Preghiera della sera*, *Una*, delicata, piena di affetto e sentimento religioso. - Nella sua semplicità è uno dei pezzi più felici usciti dalla penna dell'egregio compositore italiano, che ancor giovane ha dati ormai evidenti saggi di cultura e di un talento musicale che onorerà il suo paese. - La *Bluetta* del Bodoin è un grazioso studio di agilità, che ha poca pretesa e moltissimo effetto.

Il pianista siciliano Gennaro Perrelli si è fatta una bella rinomanza, come esecutore: suonatore del genere

brillante, e' possiede le più belle doti del meccanismo, l'equilibranza del tocco, la fluidità, la precisione, la scorrevole ed energica rapidità delle ottave, la veloce *graciosa* delle agilità. - Le sue composizioni esprimono benissimo a qual categoria di concertisti appartiene: sprovvisto delle grandi qualità dello stile e del sentimento, egli brilla per la facile eleganza, non mai annebbiata dalle astrusioni del meccanismo o da formole ricercate di modulazioni, le quali possono adoperare que' soli compositori che hanno profondità di studio, e originalità di concepimento. - Bellezze di primo ordine non si trovano nelle opere del Perrelli, nè a certa levatura crediamo che pretendano. Scritte anzitutto collo scopo della popolarità, e per lo sfoggio di alcuni particolari meccanici, devono essere considerate da questo solo punto di vista. - Il Perrelli, se non altro, ha l'incontestabile merito di aver cercato e trovato assai felicemente l'unione del pianoforte coll'orchestra, non già nel grandioso e difficilissimo assunto del *gran concerto alla Hummel* ed alla *Chopin*, ma nel campo assai limitato della *Fantasia* sopra motivi d'opera. - Le tre fantasie sulla *Furberia*, sul *Barbiere*, e sulla *Figlia del Reggimento* hanno qualche nuova e bella combinazione fra combato ed orchestra, che produce nel pubblico irresistibile effetto. - Nella *Figlia del Reggimento* i temi s'alternano fra l'uno e gli altri istromenti, si fondono maestrevolmente, con opportuno impasto di suoni, in modo che l'orchestra, piuttosto che accompagnare il pianoforte, con esso discorre. - La *Fantasia* sul *Barbiere* per qualche intreccio imitativo, il Perrelli ha intitolato alla *classica*: la sostanza però non è che delle solite fantasie, costruite con maggior cura di modulazione o severità di stile. - La *Fantasia*, come la comprendono i pianisti, è una composizione basata sul falso, sull'artificioso, e quel ch'è peggio sopra un sistema convenzionale da cui è assai difficile l'emanciparsi. - La è musica unicamente decorativa ed ornamentale: egregiamente fu notato in questo giornale che gli adornamenti meccanici si aggirano sempre in un circolo vizioso, il quale non si può oltrepassare, a meno di voler per libidine di novità creare delle disgustose ed impossibili stranezze. - Anche il Perrelli adunque, nelle sue variazioni, non esce dal solito corredo di quei passi d'agilità, o doppi, o semplici, o ad ottava, che si risolvono in scale, arpeggi, o che devono esser sempre assoggettati al vincolo di un tema e di andamenti armonici prestabiliti.

Lo stile del Perrelli nelle fantasie si avvicina molto a quello ormai fuor di moda di E. Herz, accomodato però opportunamente alle esigenze del gusto attuale. - Nelle composizioni originali il pianista siciliano, non trasige col proprio sistema; e mira agli effetti del meccanismo; procura che i suoi componimenti, senza perdere d'una certa dignità di concetto e di forme, sieno chiari, di volgare comprensione. - Nel Bolero, ch'è ben proposto, v'ha troppo profluvio e tritume di agilità che gli tolgono un po' del colore caratteristico. - Il *Naturino* è un pensiero semplice e grazioso, svolto in modo facile ed elementare con somma appropriatezza ed effetto. - Lo *Scherzo Pastorale* è più serio e studiato degli altri, sebbene plasmato sopra tutte le forme e le idee convenzionali del genere villereccio. - Lo scherzo è graziosissimo, improntato d'una certa ori-

RIVISTA.

15 Gennaio

SOMMARIO. Concerto in casa Juva. - Soluti di musica classica. - Spohr, Mendelssohn, Beethoven. - La Norma a Venezia e la Semiramide a Parigi. - Il maestro Chiaromonte ed il maestro Bidini. - Luigi Sessa e Lorea Fumagalli. - Prima accademia del Conservatorio Pargino. - La Società dei giovani artisti e la Società dei quartetti di Beethoven. - La Traviata, nuovo giornale musicale di Lione. - Anna di Landskron. - 301.^a rappresentazione del Freyschutz a Berlino. - Necrologia musicale del 1858.

Accennando allo splendido concerto dato ieri sera in casa Juva, crediamo di non commettere indiscrezione, ma di rendere un omaggio ben dovuto alla gentile famiglia che con squisito e intelligente amore dell'arte raccolse una così scelta e brillante adunanza. Le musiche indizzate e sbiadite delle accademie, cantate o suonate mediocrementemente, svogliatamente ascoltate, applaudite per convenienza, e non mai non hanno per compenso che le seduzioni della società. - Ieri sera ci siamo convinti che l'abituale ripulsione ai concerti non è colpa dell'apatia di chi ascolta ma dell'incapacità di chi li organizza. - Quando a simili riunioni fa centro un'intelligenza viva e appassionata, che sa scegliere la musica più conveniente, gli artisti capaci di eseguirla, ed un pubblico degno d'apprezzarla, allora non solo si vince l'indifferenza ma si desta l'entusiasmo. - In un circolo ristretto ove si è tentati alla distrazione dalla facilità dell'amichevole conversare, dalle attrattive della bellezza, dal bagliore fastoso degli abbigliamenti, per soggiungere l'animo e concentrare la mente nei ragionamenti della musica occorre una esecuzione che escluda la mediocrità. - In vero la società raccolta ieri sera in casa Juva, era così scelta e fiorita, che a vincere la lotta fra l'attenzione e la distrazione, non ci voleva meno che l'irresistibile impero di quella musica stupendamente cantata e suonata. - La signora Juva-Branca, intelligente ed affabile regina del concerto, non ha d'opo dei nostri poveri elogi a confermare una fama, che ha la sanzione di tanti artisti e compositori insigni. - Con'è prima e di gran lunga innanzi a tutti fra i dilettanti, lo sarebbe del pari fra gli artisti che calano le scene; essa possiede in modo eminentemente tutte le qualità: la voce, l'accento, il fuoco, e quell'educazione finissima all'arte del canto che oggidì va smarrendo le sue migliori tradizioni.

Con essa cantarono due degnissime compagne, le sorelle Marchisio, ed un tenore di modi graziosi, il sig. Vehey. - Nella parte istromentale emersero Bottesini e Trombini, ed una gentile valente pianista, la signora Ciro, che ha suonato il *Rondò capriccioso* di quel sovrano ingegno di Mendelssohn con anima e proprietà di stile, in una signorina dilettante molto rimarchevole. - Solerte direttore e accompagnatore del concerto fu l'egregio maestro Peloni, eccellente professore di canto. - Con tale assemblea di notabilità la musica men buona avrebbe avuto risalto: ma chi sa ben eseguire sa anche ben scegliere. Nelle private accademie è spesso la inopportuna scelta dei pezzi che favorisce la noia, specialmente se si cantano musiche le quali dalla scena, dal gesto, dall'abito, dal dramma ricevono tutta la loro efficacia. - In una sala ov'è regola l'immobilità del portamento, non vi può essere che canto: l'accento, la passione diggiuno sgorgano dalle sole emulione, e quindi vanno escluse le forme parlanti o recitate. - La musica della vecchia scuola Rossiniana è opportunissima, e del pari quelle soavi modulazioni di Bellini che nelle frasi musicali hanno tutta l'espressione. Per lo Marchisio, ella cantarono il duetto della *Mafilda di Shubran*,

Laria di Bianca e Faliero, la cavatina della Norma ed il terzetto a tre voci di donna del Matrimonio segreto colla signora Java, nulla di nuovo diremo, perchè al solo udire in teatro si può immaginare il portentoso effetto di quelle voci agilissime e così maestrevolmente educate. - Per la musica di Rossini, Gimarosa e Bellini, egualmente; non vogliamo portar gaglie sul Duomo!

Solo noteremo che la Carlotta Marchisio, il soprano, nella *Costa D'ivo*, ci ha fatto sentire nell'animo un insolito commoimento, ed ha confermato nell'idea che il suo talento, oltrechè ai pregi del canto semplice e del vocalizzo, si presterebbe alle più vive emozioni della musica sentimentale. - Bottesini suonò una deliziosa romanza per contrabbasso, ed una focosa tarantella originale di pensiero, armonizzata col più sapiente magistero: quindi il duetto concertante col Trombini, che si dovette replicare, tanto potente ed animata ne fu l'esecuzione d' ambe le parti. Per soprappiù, il Carnevale di Venezia. - La signora Java cantò un grazioso duetto da camera di Biletta col tenore signor Veker; da sola un adagio ed il Valzer popolare di Veneziano, con mirabile scortevolezza nel difficile intreccio dei passi. - Per ultimo il *Natale di Adam* che succedè nell'udienza un entusiasmo così clamoroso, quale non s'ode che dagli affollati ed espansivi pubblici del teatro. - Invero non si poteva esprimere con maggiore energia, solennità, accento appassionato, religiosità di sentimento la grandiosa ed ispirata evazione del compositore francese. Lo stesso pezzo fu eseguito tempo fa, con grande applauso, nella Società degli artisti dall'esimia Lafon: per solo e decisivo encomio ci basterà di concludere che in quel formidabile confronto colla grande artista, la dilettante ebbe la preminenza.

Cosa fare nei concerti gli uditori col progredire dei canti e dei suoni, anzichè rimanere, acquistavano nuovo lena all'attenzione, nuova calore all'applauso, così che fu forza uscire dal programma ed aumentare il numero dei pezzi.

Questa memorabile serata ci compensa dell'aridità della cronaca musicale milanese, che aspetta per rivarsi la prossima comparsa del *Simon Boccanegra*. - Al di fuori v'ha la *Norma* a Venezia, che cammina un po' sulle grucce, e la *Semiramide* a Parigi, animata e ben portata come a Milano. - La signora Lafon a Venezia, quantunque spesso indisposta, vi è sempre più applaudita, ma non basta a dar calore allo spettacolo che ha principiato con troppo gelidi auspici: a Parigi la *Semiramide* ebbe per interpreti la Penco, Bullial, Angolini, e l'Alboni ch'è un Arsace modello. - Il trionfo attuale della *Semiramide* contrasta singolarmente colle prime cadute di quest'opera in Italia e a Parigi in specialità.

Volete sentire cosa ne dissero i critici del tempo, o nel *Journal des Débats*, foglio brontolone ma onesto: *fiasco orribile fiasco, fiaschetto, etel tuit le refrain des Italiens fidèles qui abondaient à cette représentation: les Français ne disaient rien, mais on pouvait pressentir qu'ils jurèrent tout bas qu'on ne les y prendrait plus*: (dicembre 1823). E poi fidatevi dei primi giudizi del pubblico e di madonna la critica!

Il maestro Chiaromonte siciliano, riputato autore d'opere in musica, venne eletto direttore delle masse corali del Teatro Italiano. - Pare che voglia esordire a Parigi nella composizione, con un'operetta comica intitolata *Clara Tempête*, che si dice graziosissima. - Un altro maestro italiano, il Biletta scrisse per l'Inghilterra una farsa musicale di nuovo genere, in un atto, con quattro soli personaggi. Si chiama *Caught and Caged*, da cantarsi sopra un teatro ambulante, il quale passerà con armi e bagagli le principali città dei tre regni.

Di L. Sessa, violinista milanese, ci arrivarono altre e buonissime notizie: in un concerto privato eseguì una sua bella e dolce melodia, accompagnato dal giovane Luca Fumagalli,

che fu apprezzato siccome assai promittente concertista. - Del Sessa si fanno grandi elogi, specialmente per la grazia, la forza e la correzione dello stile. Le grandi riunioni musicali gareggiano nell'esecuzione dei grandi capolavori: il Conservatorio diede domenica il primo dei suoi famosi concerti; si sa che quell'insuperabile orchestra eseguisce insuperabilmente le opere di Gluck, Lulli, Spontini, Cherubini, Mendelssohn, e soprattutto di Beethoven, le di cui opere sinfoniche, da quell'eletta schiera di suonatori, raggiungono l'ideale di una perfetta esecuzione. - Anche la Società dei giovani artisti principia di questi giorni i suoi concerti, nella sala Herz. - Nel primo vi si deve eseguire una nuova sinfonia del seniore Pétis, al quale auguriamo nello scrivere musica, quella stessa fantasia che troppo lo distingue come storico ed erudito. - Da nove anni, quattro zelanti e conscienciosi artisti, *Maurin, Chevillard, Viguier e Sabatier* si consacrarono allo studio profondo, alla difficile interpretazione degli ultimi quartetti del recondito Beethoven. - Il concorso ognora crescente ai loro felicissimi saggi, li incoraggia a proseguire la incominciata oggesi del grande, e solo e vero profeta dell'arte. - L'amore della buona musica si dilata ogni giorno più, e si fa strada anche fra noi: già a Milano, nelle mattine della domenica si possono trovare due piccole riunioni di artisti e buongustai ch'eseguiscono ed ascoltano religiosamente i capolavori delle scuole ultramontane. Dall'una parte il pianista Fasimotti, che domenica scorsa ci fece udire in piccole porzioni, ma con grande effetto, la sinfonia in *si bemolle* di Beethoven: dall'altra parte il Bottesini, che poté raccogliere otto valenti suonatori d'aver ad eseguire il popolare ottetto di Spahr in *re minore*. Tutta musica che, suonata per passione, ha tutti gli accenti focosi che s'ascondono talora sotto il viluppo delle vaganti armonie!

A Lione si pubblica un nuovo foglio musicale, *Le Trouvère*, che dai primi saggi si pare non esca dagli angusti limiti delle cose locali e dei privati interessi.

A Stuttgart ebbe felicissimo esito una nuova opera in quattro atti d'ignoto compositore, Abert. Piaceva tanto che gli stessi principi di Weimar non indugiarono di gettar mazzi di fiori e corone ai piedi del fortunato maestro. - L'opera si chiama *Anna di Lundskron*, quantunque eseguito nel centro più vitale del romanticismo, dalla breve analisi che abbiamo sott'occhio ci pare che questo nuovo lavoro musicale della scuola tedesca non si scosti dalle tradizioni; e che anzi tenda ad una marcia-felicità imitazione di Meyerbeer. - A detta de' critici, il componimento si distingue per la bellezza delle idee musicali, per la chiarezza, per la regolarità delle strutture, per la parsimonia dell'orchestrazione che non abusa di strumenti metallici; tutte qualità eloquentissime a dimostrare che il signor Abert, non appartiene alla morte dell'avvenire.

A Dresda si erige un monumento alla memoria di Weber. - A Berlino, gl'introiti della 501.^a rappresentazione del *Freyschütz* furono devoluti a profitto di questa lodevole opera, per cui contribuisce tutta la nazione.

Molti giornali italiani pubblicano una lista necrologica letteraria-artistica del 1858, che a volerla giudicare dalle nomenclature ed inesattezze della parte musicale è incompletissima ed erronea.

Di maestri di musica non ricorda che Muti-Papazzari, romano. - Federico Masciaino, torinese, autore del *sistema misto e simultaneo*. - Luigi Lundberg di Breslavia, G. E. Conrad, tedesco, e Masowius di Breslavia.

Di musicisti e virtuosi non nota che il contrabbassista Luigi Rossi, il violoncellista Borzaga, Bernardo Kaeh d'Amsterdam, Giovanni Kinkel, Carlo Stolz violonista, Lablache il grande cantore, Giuseppe Rossi Gallieno cantante e scrittore, e il milanese Pellegrini.

Qui vi sono molte e gravi omissioni senza pretendere di colmare tutte le lacune, vi sarà facile, anche senza ricorrere a tutte le fonti, l'acrescere colla sola memoria la melanconica lista degli artisti morti nell'anno decorso.

Deg'italiani, Giacomino Ferravento, primo tenore della Metropolitana fiorentina, professore di canto, direttore dell'Accademia di belle arti per la parte musicale, autore di pregevoli composizioni.

BIOBIA EMMASTELE, poeta melodrammatico, autore del *Marino Faliero*, della *Gemma di Vergy*, ecc.

CASVI GIO, editore di musica milanese.

DIABELLI ANTONIO, editore e compositore.

FONOSI JACOPO, uno dei compositori più ispirati e valenti del nostro tempo, veronese, direttore della regia Cappella e dei teatri di Stoccolma, ove morì di morbo asiatico; autore di opere applaudite, di stupende sinfonie alla classica, ingegno che onora altamente l'Italia. - Quindi i due cantanti VIRGINIA VIOLA e FORNASARI. Di stranieri s'è da aggiungere:

CHAMER, celebre pianista, autore dei famosi studi, allievo di Clementi.

SARRETTE, fondatore e primo direttore del Conservatorio di Parigi.

NEUKOMA, organista e compositore di musica religiosa.

MOYANT CARLO, il figlio dell'autore del *Don Giovanni*. METTENLESTER G. Gronco, direttore della celebre cappella di Ratisbona, autore del corale *Evangelium* e di simfonie musica da chiesa.

Queste sono le omissioni abbastanza importanti: v'ha poi un curioso errore. Il signor *Colasanti*, che alcuni giornali tedeschi fecero morto, e poi risuscitarono, gode anche oggigià perfettissima salute e suona a tutto fiato l'oboeide, da cui cava voci ed effetti portentosi. - Pazienza dimenticare i morti; ma uccidere i vivi!

NUOVE PUBBLICAZIONI DELLO STABILIMENTO RICORDI.

Del pianista **Gennaro Perrelli** vennero già alla luce sotto composizioni, compreso il *Bolero*, op. 11, edito in questa settimana.

Abbiamo sott'occhio due belle composizioni per Pianoforte di **Fr. Tassarini**: l'una a due mani, originale, è un *Andantino*, intitolata *Rêve d'amour*; l'altra, a quattro mani, è un *Diverdimento* sopra motivi dell'*Araldo*.

Le altre pubblicazioni della settimana consistono in otto pezzi, tutti per Pianoforte, cioè una *Marcia di Gus. Strauss*, ed i seguenti pezzi per danza: *Ma brucette* Polka-Mazurka di **J.B. Dias**; - *Ess* Polka-Mazurka di **G. B. Pagano**; - *Ninetta* Polka di **G. Rossi**; - *Bianco* Quadriglia di **Gus. Strauss**; - *Buio* Polka-Mazurka di **E. Tornaghi**; - *Orfonda* Polka dello stesso; - Quadriglia sopra motivi favoriti del Ballo **I Bianchi e Neri**, di **E. Windspach**.

Nell'entrante settimana si pubblicheranno alcuni pezzi per Canto e Pianoforte dell'Opera di Bottesini, *Il Diavolo della notte*. La Sinfonia per Pianoforte solo è già uscita.

CARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE

Torino, 12 gennaio.

Malgrado le asserzioni di qualche foglio teatrale, la *Parlatina* ed il *Conte di Montecristo* trascinarono una vita stentata sulle scene del Regio, e credo che il pubblico e l'impresa sentivano entrambi la necessità di sostituire un'altro spettacolo che meglio giovasse agli interessi d'entrambi. - Dopo molte prove, e presieduto da pronostici poco favorevoli, comparve finalmente la sera di domenica il *Roberto il Diavolo*. Se ne diceva tanto male anticipatamente che, per una specie di reazione, la prima

sera andò quasi alle stelle. Alla seconda rappresentazione l'atmosfera si raffreddò alquanto, ma in complesso l'esito di quest'opera si può dir felice. - E sarebbe stato felicissimo se nella distribuzione delle parti si fosse usato maggior accorgimento, e se lo spettacolo non fosse stato soverchiamente sagittato per adattarlo alle convenienze dei signori virtuosi.

Fra questi ultimi chi più si distingue è il tenore Carrion. Ebbene *ut de poitrine* che fanno andare in sollacchio i Francesi non gli esciano alcuna fatica. - Di ciò ha tutto il merito madre natura che gli ha dato una voce estensissima, e diede il vero che più di tale sfoggio di note acute mi commuoveva e mi sorprendeva la passione con cui canta il terzetto dell'atto quinto e quello a voci sole del terzo, la facilità con cui supera le difficoltà della *Sciliana*, e l'intelligenza colla quale interpreta una musica non troppo familiare alla maggior parte degli artisti che cantano in Italia. Non sarà però inutile di raccomandargli maggior compostezza di modi e parsimonia d'azione. - Una raccomandazione opposta va diretta al basso Echoverria, il quale ha voce stupenda, canta bene, ma è il più freddo Bertramo che io mi vovessi. - Fra la sua impossibilità e la furia del compagno esiste un vero contrasto, e si può dire che i difetti dell'uno servono a porre in maggior evidenza quelli dell'altro.

Le signore Lesniewska e Morosini farebbero ottimismo a mutar di parte. - La prima cantante, di agilità ma fredduola anzichè, sotto le spoglie di Alice, sarebbe una eccellente Isabella specialmente nel secondo atto che è pieno di arzigogoli e di agilità d'ogni genere. - La seconda invece, la quale è obbligata a nullare tutti i passi un po' difficili della parte d'Isabella, potrebbe essere una discreta Alice. - La romanza del quarto atto non stacca affatto ai suoi mezzi, ma essa giunge a tal punto dell'opera, pregiudicata dall'esito incerto e contrastato che ottenne negli atti precedenti, e non v'è da far le meraviglie se il pubblico in tal pezzo non le rende piena ed intera giustizia. - Tuttavia non mancano applausi ad entrambe le prime donne e principalmente alla Lesniewska che, ad onta della sua freddezza, ha felici momenti. - Ed anche il Ranieri De' va encomiato nella piccola ma difficile parte di Rambaldo. - L'opera è concepita mediocrementè e con scandalose mutilazioni, di alcune fra le quali, più del signor Graffigna maestro concertatore, ha colpa l'insufficienza di qualche artista. - La cavatina d'Isabella, il bel fiato del secondo atto, la stretta della scena del gioco, il gran duetto tra Roberto e Bertramo e, dopo la prima rappresentazione, perfino la celebre romanza d'Isabella, vennero ridotti ai minimi termini. - Oltre a ciò non mancano le solite sostituzioni di pessimi ballabili a quelli dello spettacolo che dovrebbero rimanere intatti; e nei ballabili del maestro che non si ebbe il coraggio di toccare, i tempi si rallentano o si affrettano per soddisfare ai capricci dei ballerini.... ma queste le son menie comuni a molti teatri d'Italia e senza distinzione a tutti quelli della nostra Torino, dai quali è da gran pezzo standita il rispetto alle intenzioni dei compositori ed alla integrità delle loro opere. - I cori e l'orchestra diretta dal Bassi (che tra parentesi si dimena più del dovere) non vanno male. - Le scene del *Ferrè* e più di tutti quella della tomba, sono degne del nostro massimo teatro. - Lo spettacolo si può dir bene accetto agli spettatori, e la *Parlatina*, che era divenuta insopportabile, contribuì per una buona parte a renderlo tale.

Al teatro Vittorio Emanuele la *Larocchia Noyia* ebbe, come si suol dire, un successo di stima. Le speranze maggiori si fondavano sulla Barbieri-Nini, ma se in lei non venne meno l'arte, ben si può affermare che

La voce del cantor Non è più quella.

Non le mancarono applausi nella sua recita e nell'aria finale, ma non vi fu lo sperato entusiasmo. - La Dory (Orsini) ha tutto lo simpatia del pubblico. - Qualche volta ne abusa introducendo variazioni e fioriture persino nel brindisi. - Il Favorito (Gennaro) la pompa della sua voce che è una delle più belle che udi si possono; e l'Alry (Duca), se come attore non ha inteso il carattere freddo, cupo, vendicativo ed essenzialmente dissimulatore di Alfonso, canta però con anima e con certe emissioni di voce che ottengono sempre l'approvazione del colto pubblico.

Questo è il mio bilancio musicale. - Non vi parlo della compagnia Internari che al Gerbino va straziando la *Figlia del Reppimento* od altro opera buffa da lei battezzata *vaudeville*. - Il supplizio del povero Donizetti non si può paragonare che a quello di Rossini messo in parodia nel *Colombella* ed interpretato dal coro del jazz.

Verona, 13 gennaio.

La chiusura del Filarmonico nella corrente stagione carnevalesca porta bella occasione all'apertura del teatro Ristori con spettacolo d'opera. - Chi per poco si faccia a considerare la nessuna *dote* che questo teatro offre agli spettatori, le non lievi spese serali, la soverchia incertezza degli introiti e la meschinità di prezzo del biglietto d'ingresso o degli abbonamenti, due convetture che lo spettacolo offerto dall'impresa Fiorini-Zagnoli è superiore a quanto si sarebbe potuto non pur sperare ma perfino desiderare. - Non intendo dire con ciò che lo spettacolo vada a gonfie vele, che qualche appunto non si possa fare all'impresa, specialmente per la scelta degli spettacoli e di qualche artista, ma nel tutt'insieme essa merita lode ed incoraggiamento. - La prima opera fu la *Traviata*, e l'impresa si diede ogni premura per farci conoscere nell'oregia signora Luigia Perelli una vera *Traviata* a stretto rigore della parola.

E difatti, come avrebbe potuto rendere più verosimile il personaggio rappresentato dalla signora Perelli, che col darle, in poche sere, tre diversi Alfredi, tre amanti? Nella vi dico del duo primo, il Graziani e l'Alaimo; egli è certo però che se l'impresa andò in tracolla d'un terzo, avrà anche le sue buone ragioni. - Né di questo terzo, che è il Gambotti, posso tenermi parola, giacché farà questa sera la sua prima comparsa. - Della signora Perelli vi dirò brevemente ed essa è una giovane avvenente e gentile, di persona e di modi; che è attira animata e corrotta; che la sua voce non è allungata, ma tuttavia non manca né di volume, né di bella estensione, né di chiarezza. Che se a questa voce di per sé stessa insinuante e simpatica aggiungete un bel metodo di canto, un giusto fraseggiare, una retta interpretazione della parola, facilmente potrete conoscere come a buon diritto le siano dovuti quegli applausi con cui viene ogni sera festeggiata. - Del Barnali è inutile far parola, giacché è ormai artista provato e ben conosciuto. - Solo per amore del vero, e senza voler con ciò nulla devalorare al suo merito, debbo confessare ch'egli è un po' troppo amante delle fioriture e delle variazioni, e che nella seconda opera, il *Rigoletto*, non ottenne quel pieno successo che giustamente speravasi. - La signora Perelli all'invoco in quest'opera confermo, anzi accrebbe la buona fama che si era acquistata nella *Traviata*. - Specialmente nella bell'aria, *Cara nome*, fece pompa di finezza d'intonazione, di squisitezza d'accento, di molta verità d'ingenua espressione. - In quest'opera esteri, nella parte di Maddalena, l'altra prima donna cantante signora Giuseppina De Mariis. - Dare un giudizio di questa elegante e bella giovane disotto per averla soltanto udita in una parte di sì poco interesse o di sì limitate risorse per un'artista, sarebbe una vera follia. - Non è per altro a tacersi aver essa lasciato scorgere e nel quartetto e nei brevi frammenti che lo seguono, bella voce ed intonata, ed una giusta accentuazione. - Il pubblico applaude caldamente la giovane esordiente, i cui rari pregi spera poter quanto prima apprezzare in altre opere, ciò, a quanto dicesti, sarà il *Trovatore*. - Benissimo i cori, specialmente l'orchestra, sabbene molti degli elementi, ond'essa composta, non sieno de' migliori che offre la nostra città. - Agli altri artisti di canto che presero parte alla esecuzione delle due opere susseguenti non può che giovare un benigno silenzio, e però

Sua vaghiata di lei, ma guardi e punti.

Chi bramasse aver contezza di loro, e formarsene in pari tempo una vantaggiosa opinione, si rivolga ai giornali, cui generalmente sono abbonati gli artisti, e là troverà i loro nomi, e leggerà mirabilia dei loro mezzi vocali e dei distinti loro talenti. - B.

NOTIZIE ITALIANE

- **Genova, 8 gennaio.** Al Carlo Felice si alternano le opere *Lombardi o Lucia*, ad onta che alla prima, una nostra Gazzetta arguiva un lungo viaggio per la Palestina. La signora Paresio, l'Agosti, il Lamberti e il Pizzigani sono sempre applauditi. Si sono incominciate le prove del *Don Sebastiano*, e si spera che andrà in scena salato.

CRONACA STRANIERA

- **Parigi.** Ecco il risultato del concorso di composizione musicale aperto dal comitato delle Società corali di Parigi, sulle parole *les Génies de la terre*. Il giuri, composto dei signori Ambrogio Thomas, presidente, Limnander, Francesco Bizio, Giorgio Kastner, G. Bataille, Savart, dopo aver esaminato i ventidue pezzi inviati al concorso, decretò all'unanimità il premio proposto al manoscritto che porta l'epigrafe: *« Pâni ne tremble, point ne l'inquiète: tout pousse »*. Il presidente del giuri avendo aperto il biglietto suggellato aggiunto al manoscritto, vi lesse e proclamò il nome dell'autore, Samuele David, il quale riportò il primo premio di composizione in quest'anno al concorso dell'Istituto. Inoltre il giuri decise che quattro altre composizioni meritavano, per le loro qualità diverse, d'essere menzionate nell'ordine seguente: 1.º il pezzo che porta l'epigrafe: *Il faudrait plus de temps*; 2.º il pezzo coll'epigrafe: *Concordia, caritas*; 3.º il pezzo coll'epigrafe: *Lous Deo*, che termina con un soggetto fugato (vi erano due manoscritti colla stessa epigrafe); 4.º il pezzo portante per epigrafe: *Allons, plus de guerres; peuples soyons frères*.

- Il gran festival delle Società corali di Parigi, annunziato pel 1859, riceve da ogni parte numerose adesioni. Si contano a tutt'oggi 175 società che, insieme all'associazione di Parigi, costituiscono il numero di 6919 esecutori.

- **Parigi.** L'Unione di S. Cecilia in un suo concerto ha eseguito l'oratorio di Roberto Schumann, *Der Rose Pilgerfahrt* (il Pellegrinaggio di S. Rosa).

- **Tessenz.** Il professore Costantino Häfler ha scoperto in una biblioteca un codice prezioso per la storia della musica, il quale data dal 1064, fu già posseduto dal convento Maulbronn in Wirttemberg, e sopra 116 fogli di pergamene contiene un metodo completo della musica, secondo il suo sviluppo nel secolo XI.

- **Vienna.** Ultimamente nella Cappella dell'Imperatore si eseguirono una *Messa di Lotii*, un *Graduale di Orlando Lasso* ed un *Offertorio di Orazio Vecchi*.

- Si è istituita una società sotto la denominazione di *Euterpe*, che si propone di eseguire composizioni classiche per orchestra. - Il signor Eckert, incaricato provvisoriamente dell'amministrazione dell'imperiale teatro d'opera, fu nominato definitivamente direttore del medesimo.

- Il già annunziato libro del prof. Marx, intitolato *Della vita e delle opere di Beethoven*, è dall'autore dedicato alla sua amata consorte Teresa, l'avevatorica compagna della vita e di ogni opera. *Funche di Beethoven, Bach, Handel e Gluck.* La prima parte contiene: *Libro primo, 1770-1804, colle suddivisioni: Beethoven, Gioventù, Anni di studio, Nel mondo, I predecessori, I piccoli lavori e la forma, L'ingresso nella carriera, Posizione di Beethoven, Il destino, Opere corali*; - *Libro secondo, 1804-1818, colle suddivisioni: La consecrazione dell'eroe, La Sinfonia eroica e la Musica ideale, L'avvenire dinanzi al tribunale, Il passato, Rivista e sguardo retrospettivo, Leonora, Fidelio-Leonora*. Al secondo volume verranno aggiunti documenti e note sopra l'esecuzione delle opere di Beethoven.

- **Wiesbaden.** Il signor Otto, in un trattato da lui pubblicato sulla costruzione del violini, indica un metodo per la consecrazione di questi strumenti che merita l'attenzione degli artisti e dei fabbricatori.

TITO DI GIO. RICORDI Editore-proprietario responsabile. Fratello Dott. FURBER, Redattore.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 4

23 Gennajo 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

Per Milano	Fiorini nuovi 7 —
Per la Monarchia	» 8 40
Per gli altri Stati Italiani	» 9 80

Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.
SEMESTRE e TRIMESTRE in proporzione.

Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si daranno pure i Supplementi al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso P. L. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omenoni, N.º 1, e sotto il portico a fianco dell'Imperatore alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.

Lettere, gruppi, ecc., verranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Beethoven. - Rivista. - Nuove pubblicazioni. - Notizie italiane. - Cronaca straniera. - Appellio. Vecchie rivalità artistiche. - Prospetto del movimento musicale del teatro italiano.

BEETHOVEN.

(Beethoven, ses critiques et ses glossateurs par A. Oulibicheff) Leipzig, 1857.

(Continuazione. Vedi Anno XVI, N. 31).

II.

A ciascuno dei tre periodi in cui abbiamo divisa l'esistenza di Beethoven si riferisce una maniera differente di comporre; ed ora ci occuperemo appunto dell'esaminare queste tre diverse maniere. Ma innanzi tutto dobbiamo fare un'osservazione, che ci sembra molto importante: ed è che la prima maniera di Beethoven fu in realtà la seconda. Prima dei terzetti per cembalo, violino e violoncello, scritti dall'autore nell'età di venticinque anni, egli aveva composto una serie di lavori poco noti, dei quali certamente alcuni furono pubblicati, ma che sono adesso assai rari o perduti. Tutto conduce a credere che in tali sue prime opere il Beethoven al-

APPENDICE

Vecchie rivalità artistiche.

II.

Benché fuggevoli e di poca conto, ricordiamo però che le nostre appendici misero in scena, lo scorso anno, Giocchino Quanz, di Oberchelden, celebre flautista e maestro di musica di re Federico II di Prussia. Questo esperimento suonatore si recò a Londra, l'anno 1727, dove trovò l'opera in fiore sotto la direzione di Haendel. Vi si rappresentava *Admeto*, la cui musica era grande e pomposa. Seresino, Francesca Cuzzoni e Faustina Bordoni vi sostenevano le parti principali. Ecco ora lo schizzo del carattere di questo due cantatrici rivoli, fatto di mano dello stesso Quanz, e che sembra esente delle fanatiche parzialità di quell'epoca.

tro non facesse che imitare Haydn e Mozart. Sentendo infine le sue forze, pieno di fiducia e di ardore giovanile, comprese che i terzetti, di cui è datto, dovevano alzarlo immediatamente ad un alto grado nell'arte musicale, e parlò accanto a' suoi maestri; ond'è ch'egli volle fossero il punto di partenza, e cominciò queste sue opere a numerare dall'uno, dichiarando in tal modo di rifiutare le sue antecedenti composizioni.

Beethoven si mostrò in tal maniera tutto ad un tratto compositore originale, e, cominciando la sua via da modesti capolavori, egli si assunse verso il pubblico un obbligo difficilissimo ad attonere, obbligo al quale non venne poi meno. Le opere della prima maniera del Beethoven furono immaginate nei nove anni, tra il 1793 e il 1804; anni ne quali il celebre maestro, godendo ancora pienamente del senso più necessario alla sua arte, l'udito, componeva soprattutto per piacere all'orecchio, subordinando ai godimenti di questo tutte le fantasie della sua seconda immaginazione.

Si scorge a ogni modo ch'egli non si accontenta di allettare l'orecchio, ma vuole nutrirlo sostanzialmente, e, quasi direi, saziarlo d'armonia. Egli confonde sovente gli stili, e pare talvolta scrivere per il cembalo ciò che aveva destinato per un quartetto o per una sinfonia;

La Cuzzoni aveva una voce da soprano estesa (1), limpida, voce angelica, un'intonazione pura, un trillo perfetto. Il suo stile era semplice, nobile ed animato. Le sue grazie non sembravano un effetto dell'arte, perché accompagnate da modi facili e disinvolti. Ella signoreggiava l'anima di tutti gli uditori con un'espressione incisiva e commovente. Nell'esecuzione degli allegri non faceva uso di grande rapidità, ma ci aveva nelle sue note una rotondità, una dolcezza solentissima. Con tutte queste prerogative, la Cuzzoni era fredda nella sua azione, il suo volto nulla aveva di favorevole per la scena, intocché ella fosse donna di grande bellezza.

La voce della Bordoni era di mezzo soprano; partendo allora dal si bemolle arrivava al sol. Ella possedeva il vero canto granito, aveva l'esecuzione bene articolata e brillante; la lingua fluente le facilitava una pronunzia rapida, chiara e distinta. La flessibilità della sua gola le rendeva familiari le agilità, e possedeva un trillo si pronto e

(1) Ella poteva due ottave di sol in do.

o all'incontro una quantità di passi nelle composizioni di questi ultimi generi sembrano essere ispirazioni nate per il combato. Assai facile riesce il conoscere questa verità, dall' un canto considerando le riduzioni per combato delle sinfonie, dei terzetti e dei quartetti del nostro autore, dall' altro canto ponendo attenzione ai pezzi per combato ridotti poi per orchestra. Si direbbe che talvolta in queste trasformazioni bastasse ridarre i pensieri al loro stato primitivo.

Cò che abbonda più di tutto nelle opere della prima maniera del Beethoven è la ricchezza melodica. La fonte da cui sgorga si mostra oltre ogni dire copiosa. Tutto è nuovo e tutto affetto; tutto stupisce e seduce.

Bene, relativamente all'esecuzione, i pezzi della prima maniera offrono delle difficoltà abbastanza considerabili o spesso anche di prim'ordine nelle suonate per combato, nessuna per altro di esse difficoltà è tale da non potere essere superata da un buon suonatore; e in questo senso si può anzi dire che il Beethoven ha potentemente contribuito ai progressi del meccanismo del pianoforte, giunto oggidì a un punto tale da non potersi ormai più superare di molto.

Nelle opere della prima maniera occorrono tuttavia frequenti reminiscenze delle forme immaginate da Mozart, ma, seguendolo, Beethoven si adopera altrimenti per cavarne partito; giacchè, mentre Mozart si serve ad ogni istante, e come giocando, di tutte le risorse della musica artificiosa, e ne trae il più maraviglioso

si vibrante da poterne far uso in ogni occasione e come le piaceva. I passi semplici o complicati, lenti o rapidi, quelli stessi nei quali bisognava battere la medesima nota, come fa l'archetto del violino col tremolo, tutte queste difficoltà erano vinte dalla voce della Bordoni, senza alcuna fatica e con la prontezza di un istrumento. Fu dessa sicuramente che, prima di ogni altra, introdusse con buon successo la ripetizione rapida e parlata di una stessa nota: artificio prodigioso di cui Farinelli, Monticelli, Visconti, Ricciarelli e la seducente Mingotti s'impadronirono in processo di tempo, ed a cui furono debitori de' loro più splendidi trionfi.

Madama Catalani ha fatto qualche felice tentativo in questo genere, e madama Demoreau ce lo ha ricordato nella *Zanetta*, opera buffa di Auler.

La Bordoni cantava l'adagio con un'anima, con una espressione di fuoco. La sua perfezione non era minore se trattavasi d'inspirare una mestizia profonda, col mezzo di suoni staccati e prolungati, o di lasciare con vezzo le note sincopate, gli scherzi del tempo rubato. Ella improvvisava maravigliosamente tutti i cambiamenti che potevano farsi alla melodia, e i passi capricciosi di cui le piaceva adornarla. Il suo giudizio pronto e sicuro le faceva dare alle parole tutta la potenza d'espressione di cui erano suscettive. Sempre felice nell'azione scenica, a cagione della grande flessibilità de' suoi organi, i movimenti della sua fisionomia erano di continuo in perfetto accordo con gli accenti della sua voce. Riusciva ugualmente nelle parti furiose, amorose e tenere; era nata insomma pel canto e pel teatro.

Ci aveva tale un'esaltazione, tale una rabbia di partiti per le due virtuose, dice Quanz, che allorchando incominciavasi a festeggiare una di esse, la calata era il pronta a fischiarla. Molte persone d'alto lignaggio si posero sotto la bandiera della Bordoni o della Cozzoni, e le dispute durarono quasi due anni con tanto accanimento che fu d'uopo chiudere il teatro per mettersi un fine.

effetto, il suo successore all'incontro ne fa poco uso, o, quando gli accade di avventurarsi in quel genere, non riesce quasi mai felicemente. Beethoven preferisce nello sviluppo delle sue idee adoperare le variazioni, alle quali sa piegare tutti i motivi che immagina.

Fra i pezzi di cui il sig. Oulibichoff s'occupa in preferenza, si nota la *Sonata-l'antasia*, opera 27.^a, in *do diez minore*. Egli vi trova « il più bello o il più raro dei privilegi, quello di piacere agli iniziati così come ai profani, e di piacere finchè vi saranno orecchie per ascoltare e cuori per amare o per soffrire ». Questa Sonata Beethoven dedicò all'amata Giulietta Guicciardi, e, come dice il signor Oulibichoff, il monumento che egli voleva innalzare all'amore si rannicchiò in un mausoleo. Là si trova il famoso *adagio*, seguito dal *presto agitato*, il quale ne è comè la reazione, e del quale fu detto che *sale come lava infiammata*; espressione un po' straordinaria, giacchè la lava ha sempre avuto l'abitudine di discendere. È ancora in questa Sonata che il nostro compositore, per una delle sue comuni bizzarrie, ha collocato fra l'*adagio* ed il *presto* uno *scherzo*, di cui l'idea è assolutamente estranea a tutto il resto. Liszt chiamò questo *scherzo* « un fiore tra due dirapi »; e il signor Oulibichoff, il quale ama l'esattezza fin nella metafora, fa osservare che un fiore così collocato non produrrebbe certo un grande effetto.

Lo scrittore, continuando a fermarsi su certi pezzi più rilevanti e che gli han prodotta più viva impressione

Se i dilettanti inglesi e, più di loro, gli stranieri non fossero stati spinti, strascinati dalla passione che li rendeva nemici degli stessi lor godimenti, avrebbero potuto vedere nel merito di queste due donne un carattere sì diverso e sì fattamente marcato che era permesso applaudirle per ottenere a vicenda una doppia soddisfazione; ma la passione non ragiona mai. Sgraziatamente per le persone tranquille e assennate, alle quali piace godere e lodare gl'ingegni, senza distinzione delle persone che li possiedono e li esercitano, il furor del partito ha guardato gl'impressari della società di scriverne insieme due cantatrici di grande talento e di merito eguale.

Faustina Bordoni, moglie del maestro Basse, riceveva l'equivalente di sessantamila lire di Milano all'anno, dal suo direttore Haendel.

Abbiamo altra volta fatto conoscere, come, quindici anni più tardi, la Bordoni cantasse a Dresda, dove dominava da sovrana al teatro della corte.

Una sera, scrive Burney, cantando la parte di Zenobia, udì il re discorrere, con voce troppo alta, con una bella principessa polacca. Se ne impazientò, e quando fu il suo momento pronunziò con voce talmente imperiosa le parole del libretto: *Taci, io tel comando!* che Augusto III tacque o se ne stette silenzioso sino alla fine della rappresentazione.

A quest'epoca, Regina Valentini, della quale abbiamo già pubblicato una succinta biografia, si maritò con Mingotti, e incominciò sul teatro di Dresda la splendida sua carriera. Narra Burney un fatto curioso che non era a nostra cognizione, cioè che quando la Mingotti si recò a Madrid, ella vi fu applaudita accanto al rinomato musicista Gizziello, sotto la direzione di Farinelli, la cui abilità non doveva essere esercitata che in presenza del re Ferdinando e per questo monarca soltanto. Farinelli era un direttore di opera di tale severità che non permetteva alla Regina Valentini Mingotti di cantare fuori del teatro di corte, e nemmeno di studiare in una camera che avesse aperture verso la pubblica strada.

esamina la *Suonata in do minore*, opera 31.^a, piena di bellezze facili a comprendersi e commoventissime.

Il signor Oulibichoff spiega il potente effetto del primo *allegro* con un'osservazione profonda ed ingegnosa: quest' *allegro*, dice egli, altro non è che una *scena* del carattere più nobile, grandioso ed appassionato, co' suoi ritornelli, le sue corone e i suoi recitativi, solo ch'ell'è ridotta per il combato da una mano veramente maestra. Il signor Oulibichoff aggiunge che si resterebbe maravigliati se si facesse la somma di tutto ciò che i compositori drammatici dei nostri giorni han tolto da questa scena non destinata al teatro; ma, continua, a rigore di termini la Beethoven che rubò dai compositori drammatici, entrando nel loro campo.

Se si accetta questa osservazione, riesce naturalissima cosa il ricercare, come fa il critico che ci serve di guida, perchè Beethoven, il quale gettava con profusione i tesori melodici della sua fantasia nella musica istrumentale, non li abbia invece rivolti alla loro vera destinazione; perchè egli insomma non sia stato compositore drammatico. Per chi sa rendersi conto del carattere del compositore, la questione è presto sciolta. Beethoven era uomo nemico di ogni giogo, d'ogni dipendenza, non capace di sottostarsi alle pastoie d'un libretto, molto meno ancora alle esigenze dei cantanti: egli che non s'era mai data la briga di studiare il meccanismo delle voci, egli che chiedeva alle gole umane

Era mestieri ch'ella rifiutasse tutti gl'inviti che i signori, le dame, i grandi di Spagna le dirigevano, non avendo mai potuto ottenere il permesso di farsi udire in un concerto particolare. Una dama incinta, di altissima condizione, che non poteva andare al teatro, dichiarava frattanto, anche a chi non voleva udirla, che il desiderio di un'aria della Mingotti tormentavala notte e giorno, e che siffatta voglia avrebbe posto a grave pericolo la speranza di un illustre esato. Se ne avvertì Farinelli, lo si pregò di cedere, ma egli fu inesorabile.

Gli Spagnuoli hanno un rispetto religioso per queste affezioni involontarie e sregolate, per queste voglie di donna incinta che alcuni, a torto o a ragione, considerano come capricciose e fantastiche. Il marito della dama andò a darsi col re del rigore inumano del direttore dell'Opera, il quale, com'esso diceva, sarebbe stato cagione della morte della madre e della prole, ove Sua Maestà non avesse interposto la sua volontà reale. Ferdinando accolse con benevolenza le rimostranze del marito spaventato per la futura sua prole, ordinò che la Mingotti andasse in casa della signora, e fu obbedito.

I desideri della dama essendo soddisfatti musicalmente, Sua Maestà salvò la discendenza del cospicuo casato dal pericolo di portare un'aria italiana scritta sulla sua faccia a caratteri incancellabili.

Il talento della Regina come attrice e la rara sua intelligenza le valsero tanti applausi quanti ne ottenne, da un pubblico sempre per lei entusiasta, come esantatrice. Intraprendente, avvequata, andace, ella concepì e assunse il personaggio di Aristeo, nell'*Olimpiade* del maestro Galuppi, sotto un punto di vista diverso affatto da quello sotto cui le altre cantanti l'avevano prima di lei considerato. Non curando la tradizione delle altre virtuose, le quali non avevan mai osato allontanarsi da quanto s'era fatto prima di loro, la Mingotti seppe presentar la sua parte in modo affatto diverso, con quella maniera energica, originale, che Garriek adottò non appena si pose in lizza per

delle cose realmente impossibili. Pieno di bizzarrie, di capricci e di ostinazione incrollabile, gli sarebbe stato impossibile d'intendersi e d'accordarsi con un librettista; e si sa nondimeno come da questo accordo dipenda in gran parte il successo di un'opera.

Infatti Beethoven non scrisse che una sola opera, *Elconora*, ovvero *Fidelio*, della quale la *mesa in scena* gli sortì tante noie che l'idea di scriverne un'altra gli faceva terrore. Preferì adunque prodigare una infinità di canti deliziosi nella sua musica istrumentale, ben sicuro che non sarebbe giunto mai a collocarli in un'opera al loro posto migliore. Dall'altro canto non si può dissimulare che nella sola opera del Beethoven, le abitudini del compositore istrumentalista prevalgono ad ogni tratto. Per accontentare gli altri e se stesso fece a quest'opera quattro sinfonie differenti, ma non era in ciò la difficoltà, anzi su tutt'altra parte si rivolgevano le critiche veramente essenziali.

(Continua)

ADRIANO DE LA PARRA



sorprendere e sedurre il suo uditorio; esempio che l'impareggiabile Malibran seguì dappoi, come abbiamo visto noi stessi le tante volte al massimo nostro teatro, dov'ella ha lasciato imperiture ricordante.

Diffidando delle regole ammesse dall'uso, il più delle volte vante di senso, e consacrate dall'abitudine e dai pregiudizi, un artista che abbia ingegno e volontà riescirà a cavare dalle sue parti effetti nuovi e sicuri, ed a commover i suoi uditori sino all'entusiasmo.

Il convenzionale nuoce, più o meno, a tutte le arti, ed è grandemente da maravigliare che i nostri artisti da teatro non se ne allontanino, quando ragione lo esige, e quando non difettino di mezzi di lasciare da un canto gran parte di ciò che si faceva prima, come dicono i pedanti, per sostituirvi novità utili e ragionevoli. E poi, è sì bella l'ispirazione in una scena di forza, in una situazione di effetto! Ma i veri artisti son pochi, i cantanti di mestiere molti; e, fra questi, moltissimi i presuntuosi e gl'ignoranti ai quali è tempo perduto dirigere parole o consigli.

Due terzi almen van per la stessa via
Che fletton da cent'anni i virtuosi.
E noi sappiam quanto noiosa s'è
Hanno goffa le mosse, i gesti oziosi
Hanno lardo o bisacce il portamento.
Erano più vispi i sette dormiglioni...
Col loro ingegno misurato e lento
Copiano sempre quello ch'han veduto.
E son pieni di stolido contentito.
Potrebbon erudir l'aver tutto saputo,
Ciò che si debba o non si debba fare,
E signan di dar parole ad ogni spato.
Così l'arte divina del cantare:
Non è, grazie a costor, che un fastidium,
Che ci fa dal teatro disertare.
Per andare alle molli oziose giunche.

SOMMARIO. ROVANI. - Scudo. - Poniatowski. - Troplong. - *Marta di Filaria* al teatro italiano di Parigi. - La Musica classica a Parigi. - *Album degli artisti* di Lisolf. - Cerimonia religiosa e concerto di organo. - L'organista lombardo Petrali. - *Il Saltimbanco* di Pacini a Firenze. - Prospetto del Movimento Musicale dei Teatri Italiani. - Elenco delle opere nuove negli anni 1857 e 1858.

Non vogliamo lasciare inosservati quegli scritti di critica e letteratura musicale che hanno l'importanza assoluta del merito e degli intendimenti, o quella relativa dei loro autori, chiari per dottrina, per popolarità, per acutezza d'ingegno o per posizione sociale. - La critica moderna chiama *segnali del tempo* quei concetti latenti che sono il fondo delle opere letterarie ed artistiche, e cercando di scoprirli sotto il viluppo delle parole e delle forme determina l'influenza del secolo e delle idee dominanti, ne specifica le leggi ed i progressi, fiducioso ad un'indubbia comunione quella che alle volte non sembra che capriccio od aberrazione dell'individualità. - Lo spirito, le tendenze dell'epoca esercitano sulla musica una potenza maggiore che in qualunque altra espressione delle idee, perchè è un'arte la quale per via del sentimento si rivolge alle masse o quindi ne subisce l'impero. - Se la critica musicale meno ligia a certi precetti, meno adoratrice del passato, meno appassionata e sregolata si potesse a studiare il nesso che esiste fra l'arte ed il tempo, se volesse osservarla sinceramente nella sua naturale atmosfera, in tutti i suoi contatti, troverebbe che la musica ha seguita l'unica via che l'era aperta dinanzi, ricominciando i suoi progressi incontestabili, e, senza negare al passato la sua gloria non assorderebbe il pubblico, a cui piace questa musica, con tante e inopportune lamentazioni. Ma per troppo lo è una legge inesorabile che dal tempo solo si debbano aspettare la giustizia e la concordia delle opinioni. - Rossini ha trovato il modo di vedersi anche vivo inchinato e riverito, quasi senza eccezioni, dalla critica! Ha cessato di comporre nel più ardente fervore della ispirazione, intellettualmente si è quasi suicidato, ponendosi nell'immobilità d'un idolo marmoreo a ricevere gli incensi di tutti i nemici i contemporanei. - Chi sa, se avesse dati alla luce, dopo il *Giulio Tull*, colla medesima impetuosa animazione esplosiva, quanto scalpore non avrebbe dovuto, da quanto dissension non sarebbe stato turbato il campo della non-critica? Basti il dire che anche adesso avvi qualcuno che nega non solo al *Giulio Tull* il carattere d'ispirazione, di sapere, d'interpretazione drammatica, di esecutore locale, di originalità pura e continua che costituisce un perfetto capo d'opera, ma l'asserisce un componimento che, quantunque degno del sommo autore, mostra un deperimento delle sue facoltà spontanee, rapida d'invenzione.

Il sig. Rovani, che oggi incomincia una serie di Appendici sul moderno teatro musicale e sui viventi compositori, era pochi anni fa di quest'opinione che non crediamo abbia mutata, perchè ai risvegliamenti non ci tiene gran fatto. - Gli studi di critica musicale che pubblica adesso

non sono che rifusioni di articoli biografici ed estetici pubblicati, per quanto ci pare, nelle *Lettere di famiglia*. Ora e' si propone di ampliarli a proporzioni più vaste, largheggiando nelle vedute generali, e soprattutto procurando di addentellare la critica lirico-teatrale col molti suoi studi sulla letteratura, sulla poesia melodrammatica, e sulle arti rappresentative moderne. - Il suo proposito è assai commendevole, e parte da quell'identico principio che noi eravamo tanto necessario per ben formulare i caratteri, i pregi, le mancanze delle opere musicali, prendendole in raffronto o a meglio dire in contatto colle altre produzioni del pensiero: avvertiamo però che parlando di musica, l'esame di questi contatti ci pare doverlo estendere non mica alla sola attività intellettuale, ma a tutti gli altri elementi onde si compone tutto l'atteso sociale dell'epoca in cui si comprende un dato movimento dell'arte: locchè non ci sembra dai primi articoli abbia compreso integralmente il Rovani, il quale mira solamente ad associare il grandioso moto letterario ed artistico del nostro secolo colla produttività del Pesaresi, che ha cominciato sul fiorire di un gran poeta e si è arrestata quando un altro italiano era ormai cresciuto principe della nostra letteratura.

La sagacità critica del Rovani nella letteratura bella di riflesso anche sulla parte musicale, quando non si discosti dai generali: in certe particolarità, lo tradisce il difetto di quelle cognizioni dell'arte che egli non crede necessario, e che noi, come dimostreremo più ampiamente quando avrà fornito tutto intero il suo compito, riteniamo indispensabili a giudicare rettamente di musica. - Così non è vero, com'è dice, che la musica dei precursori di Rossini contrastasse per la sua purezza col barocchismo, colle norme dei letterati alla metà del settecento: la era musica semplice, anzi povera, ma tutt'altro che nobile e pura, perchè se gli scrittori abusavano di concetti, i pittori di fronzoli e gli architetti di cartocci, i compositori alla lor volta non ischerzavano colle più strambate fioriture, coi deliri e le smancerie del gorgoglio, colle svenevolezze delle cantilene. - Rossini dunque, sebbene per gradi e per limiti, è stato anch'esso, come Foscolo e Canova, un grande purificatore, col sopprimere di un genio che li sorpassava tutti. - Il sig. Rovani spende troppe parole per dimostrare un pregio del Rossini che è comune a tutti i genii, ed alla critica cattiva ed ai cattivi giudizi fa un torto che loro non appartiene: intendiamo alludere alla grande facoltà dell'assimilazione per cui fu grande Ariosto pel *Bojardo* e Goethe pel cattivo dramma di Colonia. - I detrattori di Rossini lo hanno rimproverato meno per quelle parti che tolse agli altri, che per quelle più sublimi che sono il prodotto della sua originalità. - Adesso è venuto il momento in cui si potrebbe a mente riposata, analizzando le opere del Pesaresi, valutare tutti i pregi, severare le parti, scoprirne le fasce cogli altri stili, colle altre scuole: a quest'ufficio mancarono gli scrittori che intorno a Rossini stamparono libri a solo pascolo della pubblica curiosità, quindi non altro che notizie e particolarità biografiche, giudizi monchi, incompleti o qualche volta manchevoli. - Il Rovani potrà riempire la lacuna e raggiungere interamente lo

scopo? Né dubitiamo. Checchè egli ne dica sul diritto che gli accorda la qualità di partecella del pubblico, e più la qualità di critico sottile, e non di rado felice divinatore anche delle ragioni estetiche della musica, crediamo fermamente che la mancanza assoluta di cognizioni speciali e una certa circoscrizione d'idee riguardo ai possibili progressi dell'arte, lo ridurranno spesso alle strette e lo costringeranno ad inevitabili errori e sofismi. - In qual modo potrà egli delineare e specificare come Rossini si sia giovato appunto della sua grande facoltà devastatrice e conquistatrice, specialmente studiando la sua musica nei rapporti colle scuole classiche d'oltremonte? Potrà egli veramente precisare quanto e come gli appartenga lo sviluppo dell'elemento drammatico, senza conoscere appurato i tentativi di Gluck, di Mozart e le opere di Spontini, autore il quale non è da porsi a lascio con Puer e Generali? Tanto peggio poi quando da Rossini passeremo agli altri compositori, che allora sorgeranno a nemiche del vero tutte le prevenzioni contemporanee. Insomma, siccome si tratta di un'autorità, quando il lavoro sia compiuto ne discorreremo di proposito senza ira e passione, non disconoscendo i pregi d'un scrittore che per farsi autorevole presso tutti nei giudizi musicali, dovrebbe essere buon musicista com'è volente letterato.

Lo Scudo, italiano di nascita ma d'indole assai infanciosita, il quale per natura e per studio unisce i due requisiti, ha il malanno della stazionarietà, da cui non si muove neppure quando l'intimo convincimento lo trascinerebbe a mettersi non coll'incensiere tutto innanzi al passato, ma in vista anche del presente e dell'avvenire. - Solita esparbità dei retrivi! Il sapere, l'innegabile acutezza della sua critica, le attraenti forme dei suoi scritti non gli servono che ad un solo scopo preconcepito, ad un'idea fissa a cui fa convergere le più disparate osservazioni. - Così e' si riduce persino a disconoscere tutta la parte che ebbe l'Italia nel progresso dell'arte, parte che fu quasi sempre d'iniziativa. - Nell'ultima sua recensione sul *Giuramento* di Mercadante e' confessa la ristrettezza delle sue adorazioni musicali; ma mentre da un lato pone tutte o quasi tutte le stelle che brillano nei cieli ultramontani, al nostro cielo d'Italia così sereno e luminoso non ne accorda che tre! Palestrina, Jomelli e Rossini! Per l'Italia egli non trova applicabile una certa sua distinzione che è opportuna: cioè che nella musica avvi l'ingegno irresistibilmente spontaneo e secondo, il quale dalla sola sua ispirazione, trae la materia della creazione, e un'altra specie d'ingegno il quale produce per forza di concezioni riflesse, locchè avviene nelle opere di elemento puramente drammatico. Quelli della prima categoria sarebbero genii d'un ordine più sublime di quelli appartenenti alla seconda. - Sta bene: e perchè non si potrà per l'arte italiana fare l'eguale distinzione, ed ammettere che possa esservi anche fra noi dei Gluck e dei Meyerbeer? Ma allora bisognava distruggere l'altro suo asserito che il genio musicale italiano non sia nato che alla Melopea! Questioni complicatissime che qui non si possono né discutere, né risolvere; accordando però anche allo Scudo i suoi strani principi, come non si potrà meravigliarsi altamente nel vedere quella singolare cir-

coscrizione trinitaria, applicata esclusivamente all'Italia, da un Italiano, da un Veneziano che, senza correre altrove, avrebbe dovuto ricorrersi del divo Marcello, cui nessuna gloria d'oltremonte può soverchiare. - Ripetendo la scelta di Palestrina e di Rossini, quanti nomi non si possono contrapporre al Jomelli!

Lo Scudo loda il *Giuramento* di Mercadante per secondi fini, e lo loda appunto ove dovrebbe biasimarlo, se fosse coerente alle sue avversioni verso la musica canelata, strepitosa e straziante. - Anche in Mercadante e' scopre che Verdi attinse tutto quanto avvi di buono o di tollerabile nella sua musica! Un mese fa pareva che fosse Bellini l'unica vittima delle rapine verdiane, che l'autore del *Rigolotto* avesse come un vampiro da una sola frase della *Norma* succhiato il *substratum* di tutte le sue opere. Ci sarebbe da scommettere che se domani a Parigi si rappresentasse qualche opera di Pacini o di Petrella, senza rispetto all'ordine cronologico lo Scudo troverebbe Verdi tutto intero nella *Jone* o nel *Saltimbanco*! Insomma dando retta allo Scudo la musica di Verdi avrebbe le prerogative della divinità, una onnipresenza tale da trovarla dappertutto, non a sconnesse particelle, ma nella sua sostanziale integrità!

A confortarci delle asprezze di questi oppositori, i quali negando i progressi dell'arte non valgono né ad arrestarla, né a sottrarla alle simpatie indipendenti del pubblico, sorge qualche voce autorevole che con intelligenza e coscienza artistica espone l'attuale condizione della musica, i suoi progressi, provando che oggigiù, anziché corrompimento del gusto, avvi una estensione della cultura musicale che concilia l'amore e la venerazione ai vecchi capolavori colla viva e naturale propensione ai moderni componimenti. L'articolo pubblicato su quest'argomento dal principe Poniatowsky nel giornale parigino *Le Réveil* merita una seria considerazione; eli lo scrisse è anzitutto un musicista distinto; nelle sue opinioni, chiaramente formulate, qualsiasi esclusività è bandita; esso acquista grande importanza dalla giustizia irrepugnabile degli argomenti, e dalla nobile mira di assegnare il loro legittimo posto alle produzioni musicali nella storia dell'arte, il loro vero valore assoluto e relativo in faccia ai giudizi del pubblico; l'articolo del Poniatowsky s'intitola *Le Progrès de la Musique Dramatique*, e tende a combattere qualche illusione fatta dal presidente Troplong nello studio sull'*Armida* di Gluck pubblicato nella *Revue Contemporaine*. - Il Troplong è più noto nei *Digatti*, nei trattati sulle *Spoteche*, e pel posto imperioso che copre, di quello sia per lavori di letteratura musicale. - Coltivò con affetto la musica da giovane, e adesso, come accade sovente agli ottentotti, torna agli antichi amori. - L'analisi dell'*Armida* di Gluck, è un bel saggio di critica, e se vogliamo, di venerazione esclusiva: le conclusioni del presidente implicano o sottintendono la negazione dei progressi della musica drammatica dopo l'autore della *Ifigenia* e dell'*Orfeo*! Il principe senatore si oppone a questa negazione e vi risponde con ragioni storiche e critiche, che ci duole di non poter per intero riferire. Egli determina benissimo l'influenza di Mozart, di Rossini, di Meyerbeer sullo sviluppo drammatico del teatro musicale, non senza porre

a riaccontare tutte le ire suscitate nei pedanti, negli abitu-
dinari, dalle innovazioni di questi sommi. - Arrivato a
Verdi, Poniatowski fa le seguenti osservazioni che ripor-
tiamo testualmente:

«Toutes les colères qui s'étaient éveillées contre Ros-
sini et plus tard contre Meyerbeer, soufflent aujourd'hui
contre Verdi.»

«On finira par se calmer et on lui rendra justice à son
tour. On l'accuse d'abuser des effets de sonorité, de faire
crier à l'unanimité les chanteurs. Soyons justes envers tout
le monde. N'y a-t-il pas dans la musique de Verdi des
mélodies charmantes lorsque la situation le permet?»

«Il est certain que quand une mère raconte qu'elle n'
a par erreur, jeté son propre enfant dans le bûcher, elle
ne peut pas le dire sur un air comique ou pastoral.»

«Du moment que le drame s'identifie avec la musique,
il faut que la musique exprime la situation telle qu'elle
est. Si on n'aime pas les émotions fortes, il faut se pri-
ver d'aller entendre ces opéras, et donner la préférence
à quelque bouffonnerie grotesque ou à quelque enrouseuse
complainte.»

«Si les chanteurs crient, ce n'est pas la faute de Verdi.
Mario chante sa musique mieux que personne, sans crier;
c'est parce qu'il sait chanter. Si les véritables artistes
font défaut, c'est que le nombre des théâtres a centuplé,
et qu'au lieu de travailler dix ans avant de s'exposer au
public, les jeunes chanteurs, à peine en mesure de de-
bitter tant bien que mal un rôle qu'on leur a seriné,
s'engagent et cessent de travailler.»

«Verdi a, dit-on, abusé de l'unisson, c'est possible; mais
il ne faut pas oublier que tous les grands maîtres s'en
sont servis, et que le plus beau morceau de Gluck c'est
le final d'*Orphée*, qui est à l'unisson.»

«Le quatuor de *Rigoletto*, et tout le dernier acte du
Traité, sont des pages qui feraient honneur à Gluck
lui-même, si on les juge en pleine liberté d'esprit, et sans
le parti pris de ne trouver beau que ce qui a vieilli, ce
qui ferait du critique un *laudator temporis acti*, dont
la voix ne serait plus une leçon salutaire pour personne...»

La conclusione del rinarcabile articolo, a cui ci as-
sociamo interamente, è questa: «Ne nous plaignons donc
pas tant; ne crions pas trop au scandale; n'enterrons
pas les vivants pour déterrer les morts; soyons con-
vaincus que l'art musical marche de pair avec la civi-
lisation et qu'il est, comme elle, en plein progrès.»

«Faisons un mausolée à César pour que ses cendres y
reposent honorées, mais ne traitons pas d'*amis Rom-
pignus* des hommes, parmi les quels on compte un
Rossini!»

I quattro critici sullodati ci hanno rubato tanto spazio
nella rivista, che ora il breve cammino concessoci ad
eseguire il sommario, dobbiamo passare a tutta corsa.

I teatri lirici di Parigi non hanno novità musicali di
peso, all'infuori della graziosa opera *Marta* di quell'elo-
gante, patetico ed eclettico ingegno di Flotow, ch'ebbe
prosperare sorti al teatro italiano, colla Frezzolini, Mario,
Braziani, Zucchini e la signora Nantier-Dalès.

Se volessimo tener dietro a tutti i concerti che si danno
dalle società e dai virtuosi parigini, dovremmo ogni volta

accreverne l'elenco: la è una sequela interminabile di cof,
come di tutte le sovrabbondanze, deve il pubblico alla lunga
infastidirsi. - Non v'ha cantore, o pianista, o solista qua-
lunque che non si ritenga in debito di fare le sue solenni
comparse, coll'indispensabile programma di musica clas-
sica. - Nella scorsa quindicina, oltre l'ultimo concerto di
Vieuxtemps, si diedero e si promisero non sappiamo quante
sedute ed accademie. - Concerti al Conservatorio, nella
sala Herz dalla Società dei giovani Artisti, un altro a pro-
fitto delle Orfanelle di S. Vincenzo di Paola, ecc. - Poi le
serate della pianista Darjon, del sig. Lebon, del signor
Katten, del sig. Vogt di Pietroburgo, del violinista Ropie-
quet; i quartetti del sig. Armingand e compagnia, ed al-
tri che ommettiamo. - Dappertutto Seb. Bach, Mendelssohn,
Haydn, Mozart, Weber e Beethoven! - Da nessuna parte
annunzi d'opere originali per pianoforte, per orche-
stra, o per qualsiasi strumento concertante all'infuori
di Prudent, che promette d'intrattenere l'udienza colle
sue sole composizioni, e di Vieuxtemps, che frammez-
za le sedute con qualcuna delle sue bellissime creazioni!
Davvero che questa invasione arcica, questo predominio
del classicismo ad onta delle nostre svelate simpatie, di-
venta quasi allarmante. - Ci sarebbe pericolo che il sover-
chio ed assiduo culto alle opere classiche, non diventasse
una causa indiretta dell'attuale impoverimento delle opere
pianistiche ed istrumentali in genere? Sarebbe forse questo
uno di que' *segnali del tempo* che rivela la soluzione di
qualche quesito accessorio? ... Intanto vi ha pur qual-
che scrittore che procede coraggiosamente il suo cammino
nelle incognite vie dell'avvenire! - Enrico Litolf ha pu-
blicato un *Album degli Artisti*, in cui si contengono quat-
tordici pezzi di puro genere romantico. - Ad onta di molte
eccentricità armoniche, v'è in questi brani caratteristiche
quella foga appassionata, poetica, che distingue il cele-
brato autore ed esecutore dei *Concerti-Sinfonici*.

Una notizia musicale di Parigi fermò singolarmente la
nostra attenzione: nella chiesa di San'Eugenio si annun-
cia una specie di concerto spirituale (il sig. Predari dire-
bbe probabilmente *spiritoso*) a profitto dell'Associazione
dei Musicisti. - È un concerto pubblico d'organo, dato da
un artista di Liegi, il sig. J. Franck, il quale promette
fughe, pastorali, preludi, improvvisazioni sopra temi d'Haydn
e di Haendel. - Chi sognerebbe fra noi ad un simile con-
certo in una pubblica chiesa? O a meglio dire chi mai può
attendersi dai nostri organisti italiani fughe, offertori, od
improvvisi nello stile legato e imitato che richiede il ge-
nere religioso? Eppure non mancano artisti che si elevino
all'importanza del genere: pochi giorni or sono abbiamo
udito con viva compiacenza e colla più grande ammira-
zione un artista cremonese, compatriota di Bottesini, il
maestro Petrali, suonare l'organo eccellente del Serassi nella
chiesa di S. Francesco in modo veramente magistrale.
Egli possiede le più preziose doti: dottrina, immaginazione,
una condotta nelle modulazioni che anche disgiungo ritorna
sempre ai limiti stabiliti dal tempo, conoscenza di tutti gli
effetti che si possono trarre dalle diverse sonorità e dal con-
certo degli istrumenti, chiarezza di concerti e fuga nell'e-
secuzione. - Egli ha improvvisato diversi pezzi ad imita-
zione, sopra temi dati al momento: parimenti una fuga

con tutte le sue membrature, brillante, ordinata, con diffi-
cili complicazioni di parti tanto sulla tastiera che nei pedali.

Par troppo in Italia i suonatori d'organo si ritengono
come i *Paria* e gl'*Idoli* dell'arte, e son valutati poco più
d'un sacristano, mentre la loro missione, è, o dovrebbe
essere, tanto difficile da richiedere distinte capacità musi-
cali. - Il maestro Petrali, che crediamo non abbia chi lo
superi né qui né altrove, non copre come organista quel
posto che meriterebbe tanto giustamente!... E così siamo
sempre a quella d'udire sugli organi grandi e piccoli le
musiche più sconvenienti!

Riportiamo nelle notizie italiane le poche parole dell'*Ar-
monia* sull'esito del *Sallimbano* di Pacini a Firenze. -
Lo stesso giornale ha una lunga critica dell'opera, da cui
traspare un pessimismo che vogliamo credere esagerato;
essa parla non solo di *negligenza* nell'autore, ma d'*im-
potenza*. - Dice che non v'ha né *colorito*, né *espres-
sione*, né *originalità*, né *freshchezza*, ch'è un brutto ac-
coccamento di pezzi con *romorosa e poco ragionata*
istrumentazione. - Veramente l'esito favorevole di que-
st'opera in molti teatri della penisola contenderebbe al
giudizio così apertamente ostile del giornale fiorentino; e
quantunque sia poco la nostra simpatia per le ultime pro-
duzioni del Pacini, non lo crediamo così perverso d'a-
vere tutti i possibili difetti e nessuno dei pregi per cui
ha un bel nome fra i compositori contemporanei.

Come Supplemento all'odierno numero pubblichiamo
il *Prospetto del Movimento Musicale dei Teatri Italiani*,
nel quale abbiamo cercato la maggior possibile diligenza e
copia di notizie. - Speriamo che con nuovi elementi e
comunicazioni riescirà in avvenire più completo. - Si vedrà
che il nome di *Verdi* figura in 29 teatri, *Donizetti* in
19, *Pacini* in 15, *Bellini* in 12, *Rossini*, *Mercadante* e
Meyerbeer in 6, *Petrella* in 3, e via via decrescendo
fino alle molte unità.

Quanto prima pubblicheremo in due prospetti gli elenchi
delle opere nuove rappresentate negli anni 1837 e 1838,
rettificando i molti errori e le molte lacune degli altri
fogli che raccolsero con poca cura consimili statistiche.

NUOVE PUBBLICAZIONI DELLO STABILIMENTO RICORDI.

Plus è il titolo di un nuovo *Album vocale*: con ac-
compagnamento di Pianoforte di *Ettore Fiori*. Contiene i se-
guenti pezzi: N. 1. *Il Disinganno*, Romanza. N. 2. *Sulla placida*
marina, Barcarola. N. 3. *Il Risveglio*, Romanza. N. 4. *La Tomba*
della pietosa, Romanza. N. 5. *Il Parteggio*, Duettino per due So-
prani. N. 6. *Spento è il dì*, Terzettino per due Soprani e Con-
tralto, senza accompagnamento. - Tutti i pezzi sono scritti in
chiave di Sol.

Avvi pure una Polka, *Pazzarella*, di *Giulio Ricordi*, e
un *Valzer*, intitolato *Una rievocazione di ottobre 1836*, di
G. B. Valentini, entrambi per Pianoforte solo. - Quest'ul-
timo è scritto più per il Pianoforte che per la danza.

- Dell'opera *Il Diavolo della notte* di *Bottesini*,
oltre la Sinfonia per Pianoforte solo, sono usciti i seguenti
pezzi per canto con accompagnamento di Pianoforte: *DALLATA*,
Lo spensero dei tutori, per Tenore. - *Deirto*, *Benè, benissimo*,

per Tenore e Baritone. - *Arutta*, *Giorni belli in cui le rose*, per
Mezzo-Soprano. - *Duetto*, *Tu spagnola non sei*, per Soprano
o Baritone. - *Duetto*, *Qual se alcuno die potesse*, per Soprano
e Tenore. - *Alia*, *Di caccia e suoi tumulti*, per Bullo, e *Deirto*,
Adeste di spropositi, per Baritone e Bullo.

NOTIZIE ITALIANE



- **Firenze.** Leggesi nell'*Armonia*: «Teatro la Pergola. Si dette
finalmente il *Sallimbano* del M.^o Pacini. L'educazione o l'agente-
lezza del pubblico fiorentino sono state poste a dura prova, ma
trionfarono. Il maestro presente ebbe parecchie chiamate la prima
e la seconda rappresentazione, tantochè si sarebbe detto un pieno
successo. Ma invece la sostanza è una solenne epistola. Nelle suc-
cessive rappresentazioni mancando la presenza del maestro si
può vedere apertamente la nona del pubblico. Quanto all'ascol-
tazione, la Salvini-Donatelli può chiamarsi veramente la colonna
dello spartito. Senza di lei tutto sarebbe andato a rifascio. Ben-
chè abbia poca parte, pure, dove può, si fece moltissimo valere.
La sua cavatina, specialmente la cabaletta, la cantò in modo da
non lasciare nulla a desiderare. Il Rossi-Ghelli lotta contro una
parte impiccaticcia, e di nessuno effetto. Il Bignardi ed il Cer-
vini han poco da segnalarsi.»

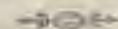
- **Genova.** 20 gennaio. Si sono date due rappresentazioni
al Carlo Felice dell'opera *Don Sebastiano* di Donizetti. La mu-
sica piagne e fu trovata degna del suo autore. La signora Le-
maire, nella parte di Zaida, ebbe buona accoglienza dal nostro
pubblico. La sua voce di mezzo soprano è omogenea, il suo canto
appassionato, il suo fraseggiare largo e correttissimo.

Il tenore Agresti, nella parte di Don Sebastiano, entrò pienamente
nel favore del pubblico, che gli fu largo d'applausi meri-
tatissimi. - Il Pizzigali si distinse nella parte di Carnoos.

Il famoso solfeggio a finale dell'atto quarto fu eseguito con
bell'instanza. L'opera in generale va bene e specialmente i fini
e l'orchestra. Forse qualche seconda parte poteva meglio corri-
spondere al comune desiderio! (Da lettera)

- **Roma.** Al teatro Valle ebbe esito felice la nuova ope-
ra del maestro Francesco Corfesi, *Alcina*, rappresentata la
sera dell'11 andante. L'esecuzione fu poco accurata, e non-
dimeno si apprezzarono i pregi della musica, prodigando applausi
in gran copia al compositore, che molte volte dovette mostrarsi
alla scena.

CRONACA STRANIERA



- **Basilea.** La Società *Orfeo*, diretta da Augusto Walter,
ha dato nello scorso anno quattro interessanti concerti. 1.^o
Concerto cronologico spirituale, nel quale furono eseguite com-
posizioni di Palestrina, Bach, Mendelssohn, Beccard, Lotti, e
la *Missa solenne* di Beethoven. 2.^o *Il Ritorno in patria* di
Mendelssohn. 3.^o Concerto cronologico spirituale e profano,
nel quale si eseguirono il *Canto di Natale* di Sethus Calvi-
sius, il 2.^o atto dell'*Ifigenia in Tauride* di Gluck, il finale
primo dell'opera *Così fan tutte* di Mozart, melodie di Schu-
bert, Mendelssohn e Schumann, ed un frammento della *Lo-
hengrin* di Riccardo Wagner. 4.^o *Il Paradiso e la Peri* di
Roberto Schumann.

— BOSS. Il 15 dicembre, anniversario della nascita di Beethoven, diedesi un concerto commemorativo ad onore del grande compositore. Vi furono eseguite l'ouverture della *Leonora*, la *Sinfonia eroica*, ed altre composizioni di Beethoven; inoltre il salmo 143 di Mendelssohn, ed una cantata di S. Bach.

— BAZZELLES. Fétis fu dal re d'Olanda nominato commendatore dell'ordine della Corona di quercia.

— BRUNSWICK. Da artisti tedeschi furono cantate, in italiano, le opere *la Traviata* e *Rigoletto* le di cui esecuzioni, al dire dei giornali tedeschi, sono state irreprensibili. — Ora si allestisce l'opera *Tutti in maschera* di Pedrotti.

— LEPSIA. Fu qui eseguito, e pieve molto, un Quartetto per pianoforte, violino, viola e violoncello, Op. 6 di Luigi Ferdinando, principe di Prussia.

— Parecchie grandi composizioni musicali vennero recentemente pubblicate in Germania. Citiamo le più importanti: riduzione per pianoforte dell'*Ifigenia in Aulide* di Gluck, fatta da Hans von Bülow, sulla partitura riformata da Riccardo Wagner; - *Sinfonia drammatica, Romeo e Giulietta* di Ettore Berlioz, ridotta per pianoforte da Teodoro Ritter; - riduzione della musica di Roberto Schumann per *Faust*, sotto il titolo *Scena del Faust di Goethe*; - partitura e riduzione per due pianoforti della 12.^a Poesia sinfonica di Liszt, *l'Idello*; *idem* della Sinfonia con coro, *Dante*; - prima sinfonia di Rubinstein, partitura e riduzione per pianoforte a quattro mani.

— NONIMBERGA. Fu colà rappresentata ed applaudita una nuova opera, *Carlo Rosa*, del maestro Bernardo Scholz.

— PAVIA. Trattasi, ma per un tempo ancor lontano, di costruire una nuova sala pel teatro italiano; essa sarebbe assai più vasta della sala Ventadour, e situata all'ingresso dei Campi Elisi. Dicesi pure che il governo avrebbe l'intenzione di far

costruire un altro teatro, che sarebbe destinato all'opera francese.

— PAVIA. L'Unione degli Artisti eseguì l'oratorio di Hiller, *La Distrazione di Gerusalemme*, che fu udito con grande soddisfazione.

— STUTTGART. Fra le associazioni filarmiche di quella città, una delle principali è la *Liederkrantz*, composta di dilettanti e d'artisti. Questa società da lunghi anni attende all'esecuzione d'una *Liederhalle*, o sala di canto, ove potranno farsi udir gli artisti esteri come quelli di Stutgard. A profitto di tale edificio fu pubblicato un *Album di canto*, contenente composizioni di Meyerbeer, Halévy, Duprez, Rubinstein, Hiller, ecc.

— VIENNA. Leggesi nel *Blätter für Musik*: «Ricardo Wagner ha terminato la sua opera *Tristan*. La granduchessa Luigia di Baden accettò la dedica del libretto di quest'opera, la di cui prima rappresentazione avrà luogo nel prossimo settembre a Carlsruhe, il giorno natalizio del granduca Federico.

— Il principe di Sassonia-Coburgo-Gota venne nominato membro onorario della Società dell'*Isola Verde*, a Vienna. Questa società si è costituita nel 1849 nel sobborgo della Leopoldstadt; da ciò la sua denominazione. Essa è composta di poeti, musicisti, dilettanti, ecc. Ogni musicista deve dare una composizione nuova ogni due settimane. Scopo dell'associazione è di soccorrere gli artisti poveri, e di purgare la lingua tedesca.

— Dopo aver dati parecchi concerti a Pest, le sorelle Ferni son ritornate a Vienna, ove cominciarono una nuova serie di concerti, e farono riaccolte con pieno favore.

— WEIMAR. La prima rappresentazione della nuova opera di Cornelius, *der Barbier von Bagdad*, non ha corrisposto alle favorevoli prevenzioni.

AVVERTIMENTO. A chi si associerà alla *Gazzetta musicale* per tutto il prossimo anno 1859, come pure agli attuali Associati che rinnoveranno il loro abbonamento per la detta annata, pagandone l'associazione annua anticipata, verrà dato in dono uno dei seguenti tre ALBUM a loro scelta. Si avverte che quelli che si associassero dopo trascorso il corrente mese di gennaio, non avranno diritto a questo dono. — Il prezzo d'associazione annua, a norma della nuova moneta austriaca, è stabilito come segue:

Per Milano Fiorini 7 — | Per gli altri Stati Italiani. Fiorini 9 80
Per la Monarchia. 8 40 | Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.

Gli Album da scegliersi sono i seguenti:

ALBUM PER CANTO.		ALBUM PER PIANOFORTE.		ALBUM PER CARNEVALE 1859.	
<i>Melodia (in Ch. di Sol) con accomp. di Pianoforte compilate per la signora Borghi-Mamo.</i> DA G. BRAGA		30831 N. 1. BODOJRA. Le Bengali au coucher. BRUNETTE.		Composizioni per Pianoforte dei fratelli STRAUSS	
30771 N. 1. 1. Giuramenti. MELODIA.		30689 + 2. DEVOS. Morceau de salon. GALOP BRILLANT.		30710 N. 1. Saluti d'amore. VALZER (Strauss Gius., Op. 56).	
30772 + 2. L'Invito. MELODIA.				30744 + 2. Hon-hou. POLKA (Strauss Gius., Op. 55).	
30773 + 3. L'Anello, il Rosario e la Ciarpa. ROMANZA.		30747 + 3. LEYBACH. Première Idylle rustique.		30742 + 3. Flora. POLKA-MAZURKA (Strauss Gius., Op. 54).	
30774 + 4. Mergellian. MELODIA.		30832 + 4. LYSBERG. Deuxième Barcarolle.		30713 + 4. Mouffet. POLKA (Strauss Gius., Op. 57).	
30775 + 5. La Serenata. MELODIA VALACCA, con accomp. di Vcllo o Violino e Pte.		30833 + 5. ROSSARO. Amor materno. LA PREGHIERA DELLA SERA.		30714 + 5. Spirali. VALZER (Strauss Gio.) Op. 209.	

PROSPETTO DEL MOVIMENTO MUSICALE DEI TEATRI ITALIANI

nella stagione di Carnevale-Quaresima 1858-59.

CITTA'	TEATRO	OPERE	SOBRIANI, MEZZI-SOPRANI E CONTRATTI	TENORI	BARITONI	BASSI
Ancona	della Musa	<i>Beatrice di Tenda</i> di Bellini. - <i>Maidle</i> (in Val-d'Aulde) di Gio. Grassini (nuova). - <i>Le Dame u service</i> di Fr. Coresi (nuova). <i>Popolo di Fezzani</i> . - <i>Il Giuramento</i> di Mercantini. - <i>Altra da destinarsi</i> , forse <i>Maidle di Schubert</i> . <i>Rigoletto</i> di Verdi. - <i>Edna Yelaco</i> (Lorenzoni di Me) di Verdi. - <i>Podico</i> di Donizetti. - <i>La Solfidiva di Londra</i> di Ernesto Paganini (nuova). <i>Roberto il Diavolo</i> di Meyerbeer. - <i>La Mela di Forlì</i> d'Auber. <i>Soffo</i> di Pacini. - <i>Le Precauzioni</i> di Petrella. - <i>Altra da destinarsi</i> .	Rossini-Bucconini Lucina (nuova). Golanza Gabriella, Colletti Virginia. Noel Clementina, Albertoni Emilia (nuova), Pucini. Galli Elisa. - <i>Bosio</i> Giuseppina (semi-opera). De Montebello Sofia, Lunelli Carlina. Baica-Stoller Luisa, Gaubardella Elisa, Gaggiotti Carolina (nuova). Melina Antonietta, Alvise Teresa, Alberti Carolina (nuova). Grespolani C. - <i>San Giorgio Serenita</i> (nuova). - <i>Bialor</i> (nuova). Salvini-Donizetti Fanny, Morciani Salvi Maria, Martini Rosa (nuova), Ferlotti Adelaide. Talvò Marietta, Vera-Lorini Sofia.	Montano-Castellani Gio. Masettini Bernarino (nuova) a prima). Chimpanelli Antonio. Swift Giuseppe. Petrovich Gio., Semavina Luigi. Mex G., Filippi F., Forti Gius. Capolunghi Gio., Arupoli Adolfo, Mosca Antea, Samat Pietro. Grazzini Edoardo, Aureli Carlo. Pardini Gaetano, Bignardi Pietro, Perfoli Eugenio. Bonas G. B., Pozzolini Gustavo, De Simon Vincenzo. Bianchi Luigi. Acconci Sisto, Ceccconi-Borelli Adelaide. Testi Virgilio. Daturi Eusebio. Agrisani Antonio, Lombardi Giuseppe. Nicola Antonio. Gemma Carlo. Dell'Armi Agostino. Chiesi Pietro, Bruni Remigio. Pacarni Emilio. - <i>Malagola</i> Achille, Tardini Vincenzo. Bozetti Alberto, Marimacchi Ferdinando, Sorzani Francesco, Rivoleacci Giovanni.	Buccolini Cesare. Mazzoni Eugenio. Squarcia Davide. Moleschi Cesare, Coppioni Teodoro, (almeno il padre). Coccarilli Francesco, Ferreri Luigi. Orsini Gio. Toschi-Ghelli Achille, Magnani Luigi. Ferrari Luigi, Sereni Tobia. Cappiardi Giuseppe. Cinti Ermanno. Salvi Enrico. Proni Filippo. Frazzagni Ruggiero. Colombardi Enrico, Baccelli. Mazzoni Lodovico. Benedici G. B. Pallila Mariano, Canali Innocenzo. Merli Luigi, Ronconi Sebastiano, Virrellini Giacomo. Alfani Giuseppe, Mazzoni Antonio. Giori Giacomo, Mascia Pasquale. Colodi Fil., Storti Enrico, Begnoli Luigi.	Donzelli Achille, Panchini Serafino. Giacchini (nome nuovo), Tuti Jacopo. Miliusi Pietro. Rui Luigi. Fioravanti L. (nome nuovo), Panti Stefano, Parrigiani L. (o o). Ascenzi Gio., Piroli Camillo (nome nuovo). Galli Luigi (o o o). Zucchi Carlo, Giardani Guglielmo. Cervini Benvenuto. Bellonini Cosimo (nome nuovo). Sboldi Gio. (nome nuovo), Garcia Antonio. Bertani Dario. Paolotti Salvatore, Nicotri-Lippartini Giuseppe (nome nuovo). Baldelli Tommaso. Marchetti, Zamboni Gio. (nome nuovo). Rokianowski G. B., Tosi Valera Bassano. Mellini Gaetano (nome nuovo), Baccelli Angelo, Conius Pasquale. De-Berfalle. Latorza Raffaele, Alessandrini Luigi. Bottaro Alce (nome nuovo), Cambiaggio C. (o o). Borilli M. (nome nuovo). Zambellini Gio., Bazzano Fr., Fretta P., Venerandi P. Antonucci G. B., Abati Marco, Scialoja Raffaele (nome nuovo).
Arezzo		<i>Beatrice di Tenda</i> di Bellini. - <i>Maidle</i> (in Val-d'Aulde) di Gio. Grassini (nuova). - <i>Le Dame u service</i> di Fr. Coresi (nuova). <i>Popolo di Fezzani</i> . - <i>Il Giuramento</i> di Mercantini. - <i>Altra da destinarsi</i> , forse <i>Maidle di Schubert</i> . <i>Rigoletto</i> di Verdi. - <i>Edna Yelaco</i> (Lorenzoni di Me) di Verdi. - <i>Podico</i> di Donizetti. - <i>La Solfidiva di Londra</i> di Ernesto Paganini (nuova). <i>Roberto il Diavolo</i> di Meyerbeer. - <i>La Mela di Forlì</i> d'Auber. <i>Soffo</i> di Pacini. - <i>Le Precauzioni</i> di Petrella. - <i>Altra da destinarsi</i> .	Rossini-Bucconini Lucina (nuova). Golanza Gabriella, Colletti Virginia. Noel Clementina, Albertoni Emilia (nuova), Pucini. Galli Elisa. - <i>Bosio</i> Giuseppina (semi-opera). De Montebello Sofia, Lunelli Carlina. Baica-Stoller Luisa, Gaubardella Elisa, Gaggiotti Carolina (nuova). Melina Antonietta, Alvise Teresa, Alberti Carolina (nuova). Grespolani C. - <i>San Giorgio Serenita</i> (nuova). - <i>Bialor</i> (nuova). Salvini-Donizetti Fanny, Morciani Salvi Maria, Martini Rosa (nuova), Ferlotti Adelaide. Talvò Marietta, Vera-Lorini Sofia.	Montano-Castellani Gio. Masettini Bernarino (nuova) a prima). Chimpanelli Antonio. Swift Giuseppe. Petrovich Gio., Semavina Luigi. Mex G., Filippi F., Forti Gius. Capolunghi Gio., Arupoli Adolfo, Mosca Antea, Samat Pietro. Grazzini Edoardo, Aureli Carlo. Pardini Gaetano, Bignardi Pietro, Perfoli Eugenio. Bonas G. B., Pozzolini Gustavo, De Simon Vincenzo. Bianchi Luigi. Acconci Sisto, Ceccconi-Borelli Adelaide. Testi Virgilio. Daturi Eusebio. Agrisani Antonio, Lombardi Giuseppe. Nicola Antonio. Gemma Carlo. Dell'Armi Agostino. Chiesi Pietro, Bruni Remigio. Pacarni Emilio. - <i>Malagola</i> Achille, Tardini Vincenzo. Bozetti Alberto, Marimacchi Ferdinando, Sorzani Francesco, Rivoleacci Giovanni.	Buccolini Cesare. Mazzoni Eugenio. Squarcia Davide. Moleschi Cesare, Coppioni Teodoro, (almeno il padre). Coccarilli Francesco, Ferreri Luigi. Orsini Gio. Toschi-Ghelli Achille, Magnani Luigi. Ferrari Luigi, Sereni Tobia. Cappiardi Giuseppe. Cinti Ermanno. Salvi Enrico. Proni Filippo. Frazzagni Ruggiero. Colombardi Enrico, Baccelli. Mazzoni Lodovico. Benedici G. B. Pallila Mariano, Canali Innocenzo. Merli Luigi, Ronconi Sebastiano, Virrellini Giacomo. Alfani Giuseppe, Mazzoni Antonio. Giori Giacomo, Mascia Pasquale. Colodi Fil., Storti Enrico, Begnoli Luigi.	Donzelli Achille, Panchini Serafino. Giacchini (nome nuovo), Tuti Jacopo. Miliusi Pietro. Rui Luigi. Fioravanti L. (nome nuovo), Panti Stefano, Parrigiani L. (o o). Ascenzi Gio., Piroli Camillo (nome nuovo). Galli Luigi (o o o). Zucchi Carlo, Giardani Guglielmo. Cervini Benvenuto. Bellonini Cosimo (nome nuovo). Sboldi Gio. (nome nuovo), Garcia Antonio. Bertani Dario. Paolotti Salvatore, Nicotri-Lippartini Giuseppe (nome nuovo). Baldelli Tommaso. Marchetti, Zamboni Gio. (nome nuovo). Rokianowski G. B., Tosi Valera Bassano. Mellini Gaetano (nome nuovo), Baccelli Angelo, Conius Pasquale. De-Berfalle. Latorza Raffaele, Alessandrini Luigi. Bottaro Alce (nome nuovo), Cambiaggio C. (o o). Borilli M. (nome nuovo). Zambellini Gio., Bazzano Fr., Fretta P., Venerandi P. Antonucci G. B., Abati Marco, Scialoja Raffaele (nome nuovo).
Bergamo		<i>Beatrice di Tenda</i> di Bellini. - <i>Maidle</i> (in Val-d'Aulde) di Gio. Grassini (nuova). - <i>Le Dame u service</i> di Fr. Coresi (nuova). <i>Popolo di Fezzani</i> . - <i>Il Giuramento</i> di Mercantini. - <i>Altra da destinarsi</i> , forse <i>Maidle di Schubert</i> . <i>Rigoletto</i> di Verdi. - <i>Edna Yelaco</i> (Lorenzoni di Me) di Verdi. - <i>Podico</i> di Donizetti. - <i>La Solfidiva di Londra</i> di Ernesto Paganini (nuova). <i>Roberto il Diavolo</i> di Meyerbeer. - <i>La Mela di Forlì</i> d'Auber. <i>Soffo</i> di Pacini. - <i>Le Precauzioni</i> di Petrella. - <i>Altra da destinarsi</i> .	Rossini-Bucconini Lucina (nuova). Golanza Gabriella, Colletti Virginia. Noel Clementina, Albertoni Emilia (nuova), Pucini. Galli Elisa. - <i>Bosio</i> Giuseppina (semi-opera). De Montebello Sofia, Lunelli Carlina. Baica-Stoller Luisa, Gaubardella Elisa, Gaggiotti Carolina (nuova). Melina Antonietta, Alvise Teresa, Alberti Carolina (nuova). Grespolani C. - <i>San Giorgio Serenita</i> (nuova). - <i>Bialor</i> (nuova). Salvini-Donizetti Fanny, Morciani Salvi Maria, Martini Rosa (nuova), Ferlotti Adelaide. Talvò Marietta, Vera-Lorini Sofia.	Montano-Castellani Gio. Masettini Bernarino (nuova) a prima). Chimpanelli Antonio. Swift Giuseppe. Petrovich Gio., Semavina Luigi. Mex G., Filippi F., Forti Gius. Capolunghi Gio., Arupoli Adolfo, Mosca Antea, Samat Pietro. Grazzini Edoardo, Aureli Carlo. Pardini Gaetano, Bignardi Pietro, Perfoli Eugenio. Bonas G. B., Pozzolini Gustavo, De Simon Vincenzo. Bianchi Luigi. Acconci Sisto, Ceccconi-Borelli Adelaide. Testi Virgilio. Daturi Eusebio. Agrisani Antonio, Lombardi Giuseppe. Nicola Antonio. Gemma Carlo. Dell'Armi Agostino. Chiesi Pietro, Bruni Remigio. Pacarni Emilio. - <i>Malagola</i> Achille, Tardini Vincenzo. Bozetti Alberto, Marimacchi Ferdinando, Sorzani Francesco, Rivoleacci Giovanni.	Buccolini Cesare. Mazzoni Eugenio. Squarcia Davide. Moleschi Cesare, Coppioni Teodoro, (almeno il padre). Coccarilli Francesco, Ferreri Luigi. Orsini Gio. Toschi-Ghelli Achille, Magnani Luigi. Ferrari Luigi, Sereni Tobia. Cappiardi Giuseppe. Cinti Ermanno. Salvi Enrico. Proni Filippo. Frazzagni Ruggiero. Colombardi Enrico, Baccelli. Mazzoni Lodovico. Benedici G. B. Pallila Mariano, Canali Innocenzo. Merli Luigi, Ronconi Sebastiano, Virrellini Giacomo. Alfani Giuseppe, Mazzoni Antonio. Giori Giacomo, Mascia Pasquale. Colodi Fil., Storti Enrico, Begnoli Luigi.	Donzelli Achille, Panchini Serafino. Giacchini (nome nuovo), Tuti Jacopo. Miliusi Pietro. Rui Luigi. Fioravanti L. (nome nuovo), Panti Stefano, Parrigiani L. (o o). Ascenzi Gio., Piroli Camillo (nome nuovo). Galli Luigi (o o o). Zucchi Carlo, Giardani Guglielmo. Cervini Benvenuto. Bellonini Cosimo (nome nuovo). Sboldi Gio. (nome nuovo), Garcia Antonio. Bertani Dario. Paolotti Salvatore, Nicotri-Lippartini Giuseppe (nome nuovo). Baldelli Tommaso. Marchetti, Zamboni Gio. (nome nuovo). Rokianowski G. B., Tosi Valera Bassano. Mellini Gaetano (nome nuovo), Baccelli Angelo, Conius Pasquale. De-Berfalle. Latorza Raffaele, Alessandrini Luigi. Bottaro Alce (nome nuovo), Cambiaggio C. (o o). Borilli M. (nome nuovo). Zambellini Gio., Bazzano Fr., Fretta P., Venerandi P. Antonucci G. B., Abati Marco, Scialoja Raffaele (nome nuovo).
Bologna		<i>Beatrice di Tenda</i> di Bellini. - <i>Maidle</i> (in Val-d'Aulde) di Gio. Grassini (nuova). - <i>Le Dame u service</i> di Fr. Coresi (nuova). <i>Popolo di Fezzani</i> . - <i>Il Giuramento</i> di Mercantini. - <i>Altra da destinarsi</i> , forse <i>Maidle di Schubert</i> . <i>Rigoletto</i> di Verdi. - <i>Edna Yelaco</i> (Lorenzoni di Me) di Verdi. - <i>Podico</i> di Donizetti. - <i>La Solfidiva di Londra</i> di Ernesto Paganini (nuova). <i>Roberto il Diavolo</i> di Meyerbeer. - <i>La Mela di Forlì</i> d'Auber. <i>Soffo</i> di Pacini. - <i>Le Precauzioni</i> di Petrella. - <i>Altra da destinarsi</i> .	Rossini-Bucconini Lucina (nuova). Golanza Gabriella, Colletti Virginia. Noel Clementina, Albertoni Emilia (nuova), Pucini. Galli Elisa. - <i>Bosio</i> Giuseppina (semi-opera). De Montebello Sofia, Lunelli Carlina. Baica-Stoller Luisa, Gaubardella Elisa, Gaggiotti Carolina (nuova). Melina Antonietta, Alvise Teresa, Alberti Carolina (nuova). Grespolani C. - <i>San Giorgio Serenita</i> (nuova). - <i>Bialor</i> (nuova). Salvini-Donizetti Fanny, Morciani Salvi Maria, Martini Rosa (nuova), Ferlotti Adelaide. Talvò Marietta, Vera-Lorini Sofia.	Montano-Castellani Gio. Masettini Bernarino (nuova) a prima). Chimpanelli Antonio. Swift Giuseppe. Petrovich Gio., Semavina Luigi. Mex G., Filippi F., Forti Gius. Capolunghi Gio., Arupoli Adolfo, Mosca Antea, Samat Pietro. Grazzini Edoardo, Aureli Carlo. Pardini Gaetano, Bignardi Pietro, Perfoli Eugenio. Bonas G. B., Pozzolini Gustavo, De Simon Vincenzo. Bianchi Luigi. Acconci Sisto, Ceccconi-Borelli Adelaide. Testi Virgilio. Daturi Eusebio. Agrisani Antonio, Lombardi Giuseppe. Nicola Antonio. Gemma Carlo. Dell'Armi Agostino. Chiesi Pietro, Bruni Remigio. Pacarni Emilio. - <i>Malagola</i> Achille, Tardini Vincenzo. Bozetti Alberto, Marimacchi Ferdinando, Sorzani Francesco, Rivoleacci Giovanni.	Buccolini Cesare. Mazzoni Eugenio. Squarcia Davide. Moleschi Cesare, Coppioni Teodoro, (almeno il padre). Coccarilli Francesco, Ferreri Luigi. Orsini Gio. Toschi-Ghelli Achille, Magnani Luigi. Ferrari Luigi, Sereni Tobia. Cappiardi Giuseppe. Cinti Ermanno. Salvi Enrico. Proni Filippo. Frazzagni Ruggiero. Colombardi Enrico, Baccelli. Mazzoni Lodovico. Benedici G. B. Pallila Mariano, Canali Innocenzo. Merli Luigi, Ronconi Sebastiano, Virrellini Giacomo. Alfani Giuseppe, Mazzoni Antonio. Giori Giacomo, Mascia Pasquale. Colodi Fil., Storti Enrico, Begnoli Luigi.	Donzelli Achille, Panchini Serafino. Giacchini (nome nuovo), Tuti Jacopo. Miliusi Pietro. Rui Luigi. Fioravanti L. (nome nuovo), Panti Stefano, Parrigiani L. (o o). Ascenzi Gio., Piroli Camillo (nome nuovo). Galli Luigi (o o o). Zucchi Carlo, Giardani Guglielmo. Cervini Benvenuto. Bellonini Cosimo (nome nuovo). Sboldi Gio. (nome nuovo), Garcia Antonio. Bertani Dario. Paolotti Salvatore, Nicotri-Lippartini Giuseppe (nome nuovo). Baldelli Tommaso. Marchetti, Zamboni Gio. (nome nuovo). Rokianowski G. B., Tosi Valera Bassano. Mellini Gaetano (nome nuovo), Baccelli Angelo, Conius Pasquale. De-Berfalle. Latorza Raffaele, Alessandrini Luigi. Bottaro Alce (nome nuovo), Cambiaggio C. (o o). Borilli M. (nome nuovo). Zambellini Gio., Bazzano Fr., Fretta P., Venerandi P. Antonucci G. B., Abati Marco, Scialoja Raffaele (nome nuovo).
Brescia		<i>Beatrice di Tenda</i> di Bellini. - <i>Maidle</i> (in Val-d'Aulde) di Gio. Grassini (nuova). - <i>Le Dame u service</i> di Fr. Coresi (nuova). <i>Popolo di Fezzani</i> . - <i>Il Giuramento</i> di Mercantini. - <i>Altra da destinarsi</i> , forse <i>Maidle di Schubert</i> . <i>Rigoletto</i> di Verdi. - <i>Edna Yelaco</i> (Lorenzoni di Me) di Verdi. - <i>Podico</i> di Donizetti. - <i>La Solfidiva di Londra</i> di Ernesto Paganini (nuova). <i>Roberto il Diavolo</i> di Meyerbeer. - <i>La Mela di Forlì</i> d'Auber. <i>Soffo</i> di Pacini. - <i>Le Precauzioni</i> di Petrella. - <i>Altra da destinarsi</i> .	Rossini-Bucconini Lucina (nuova). Golanza Gabriella, Colletti Virginia. Noel Clementina, Albertoni Emilia (nuova), Pucini. Galli Elisa. - <i>Bosio</i> Giuseppina (semi-opera). De Montebello Sofia, Lunelli Carlina. Baica-Stoller Luisa, Gaubardella Elisa, Gaggiotti Carolina (nuova). Melina Antonietta, Alvise Teresa, Alberti Carolina (nuova). Grespolani C. - <i>San Giorgio Serenita</i> (nuova). - <i>Bialor</i> (nuova). Salvini-Donizetti Fanny, Morciani Salvi Maria, Martini Rosa (nuova), Ferlotti Adelaide. Talvò Marietta, Vera-Lorini Sofia.	Montano-Castellani Gio. Masettini Bernarino (nuova) a prima). Chimpanelli Antonio. Swift Giuseppe. Petrovich Gio., Semavina Luigi. Mex G., Filippi F., Forti Gius. Capolunghi Gio., Arupoli Adolfo, Mosca Antea, Samat Pietro. Grazzini Edoardo, Aureli Carlo. Pardini Gaetano, Bignardi Pietro, Perfoli Eugenio. Bonas G. B., Pozzolini Gustavo, De Simon Vincenzo. Bianchi Luigi. Acconci Sisto, Ceccconi-Borelli Adelaide. Testi Virgilio. Daturi Eusebio. Agrisani Antonio, Lombardi Giuseppe. Nicola Antonio. Gemma Carlo. Dell'Armi Agostino. Chiesi Pietro, Bruni Remigio. Pacarni Emilio. - <i>Malagola</i> Achille, Tardini Vincenzo. Bozetti Alberto, Marimacchi Ferdinando, Sorzani Francesco, Rivoleacci Giovanni.	Buccolini Cesare. Mazzoni Eugenio. Squarcia Davide. Moleschi Cesare, Coppioni Teodoro, (almeno il padre). Coccarilli Francesco, Ferreri Luigi. Orsini Gio. Toschi-Ghelli Achille, Magnani Luigi. Ferrari Luigi, Sereni Tobia. Cappiardi Giuseppe. Cinti Ermanno. Salvi Enrico. Proni Filippo. Frazzagni Ruggiero. Colombardi Enrico, Baccelli. Mazzoni Lodovico. Benedici G. B. Pallila Mariano, Canali Innocenzo. Merli Luigi, Ronconi Sebastiano, Virrellini Giacomo. Alfani Giuseppe, Mazzoni Antonio. Giori Giacomo, Mascia Pasquale. Colodi Fil., Storti Enrico, Begnoli Luigi.	Donzelli Achille, Panchini Serafino. Giacchini (nome nuovo), Tuti Jacopo. Miliusi Pietro. Rui Luigi. Fioravanti L. (nome nuovo), Panti Stefano, Parrigiani L. (o o). Ascenzi Gio., Piroli Camillo (nome nuovo). Galli Luigi (o o o). Zucchi Carlo, Giardani Guglielmo. Cervini Benvenuto. Bellonini Cosimo (nome nuovo). Sboldi Gio. (nome nuovo), Garcia Antonio. Bertani Dario. Paolotti Salvatore, Nicotri-Lippartini Giuseppe (nome nuovo). Baldelli Tommaso. Marchetti, Zamboni Gio. (nome nuovo). Rokianowski G. B., Tosi Valera Bassano. Mellini Gaetano (nome nuovo), Baccelli Angelo, Conius Pasquale. De-Berfalle. Latorza Raffaele, Alessandrini Luigi. Bottaro Alce (nome nuovo), Cambiaggio C. (o o). Borilli M. (nome nuovo). Zambellini Gio., Bazzano Fr., Fretta P., Venerandi P. Antonucci G. B., Abati Marco, Scialoja Raffaele (nome nuovo).
Cagliari		<i>Beatrice di Tenda</i> di Bellini. - <i>Maidle</i> (in Val-d'Aulde) di Gio. Grassini (nuova). - <i>Le Dame u service</i> di Fr. Coresi (nuova). <i>Popolo di Fezzani</i> . - <i>Il Giuramento</i> di Mercantini. - <i>Altra da destinarsi</i> , forse <i>Maidle di Schubert</i> . <i>Rigoletto</i> di Verdi. - <i>Edna Yelaco</i> (Lorenzoni di Me) di Verdi. - <i>Podico</i> di Donizetti. - <i>La Solfidiva di Londra</i> di Ernesto Paganini (nuova). <i>Roberto il Diavolo</i> di Meyerbeer. - <i>La Mela di Forlì</i> d'Auber. <i>Soffo</i> di Pacini. - <i>Le Precauzioni</i> di Petrella. - <i>Altra da destinarsi</i> .	Rossini-Bucconini Lucina (nuova). Golanza Gabriella, Colletti Virginia. Noel Clementina, Albertoni Emilia (nuova), Pucini. Galli Elisa. - <i>Bosio</i> Giuseppina (semi-opera). De Montebello Sofia, Lunelli Carlina. Baica-Stoller Luisa, Gaubardella Elisa, Gaggiotti Carolina (nuova). Melina Antonietta, Alvise Teresa, Alberti Carolina (nuova). Grespolani C. - <i>San Giorgio Serenita</i> (nuova). - <i>Bialor</i> (nuova). Salvini-Donizetti Fanny, Morciani Salvi Maria, Martini Rosa (nuova), Ferlotti Adelaide. Talvò Marietta, Vera-Lorini Sofia.	Montano-Castellani Gio. Masettini Bernarino (nuova) a prima). Chimpanelli Antonio. Swift Giuseppe. Petrovich Gio., Semavina Luigi. Mex G., Filippi F., Forti Gius. Capolunghi Gio., Arupoli Adolfo, Mosca Antea, Samat Pietro. Grazzini Edoardo, Aureli Carlo. Pardini Gaetano, Bignardi Pietro, Perfoli Eugenio. Bonas G. B., Pozzolini Gustavo, De Simon Vincenzo. Bianchi Luigi. Acconci Sisto, Ceccconi-Borelli Adelaide. Testi Virgilio. Daturi Eusebio. Agrisani Antonio, Lombardi Giuseppe. Nicola Antonio. Gemma Carlo. Dell'Armi Agostino. Chiesi Pietro, Bruni Remigio. Pacarni Emilio. - <i>Malagola</i> Achille, Tardini Vincenzo. Bozetti Alberto, Marimacchi Ferdinando, Sorzani Francesco, Rivoleacci Giovanni.	Buccolini Cesare. Mazzoni Eugenio. Squarcia Davide. Moleschi Cesare, Coppioni Teodoro, (almeno il padre). Coccarilli Francesco, Ferreri Luigi. Orsini Gio. Toschi-Ghelli Achille, Magnani Luigi. Ferrari Luigi, Sereni Tobia. Cappiardi Giuseppe. Cinti Ermanno. Salvi Enrico. Proni Filippo. Frazzagni Ruggiero. Colombardi Enrico, Baccelli. Mazzoni Lodovico. Benedici G. B. Pallila Mariano, Canali Innocenzo. Merli Luigi, Ronconi Sebastiano, Virrellini Giacomo. Alfani Giuseppe, Mazzoni Antonio. Giori Giacomo, Mascia Pasquale. Colodi Fil., Storti Enrico, Begnoli Luigi.	Donzelli Achille, Panchini Serafino. Giacchini (nome nuovo), Tuti Jacopo. Miliusi Pietro. Rui Luigi. Fioravanti L. (nome nuovo), Panti Stefano, Parrigiani L. (o o). Ascenzi Gio., Piroli Camillo (nome nuovo). Galli Luigi (o o o). Zucchi Carlo, Giardani Guglielmo. Cervini Benvenuto. Bellonini Cosimo (nome nuovo). Sboldi Gio. (nome nuovo), Garcia Antonio. Bertani Dario. Paolotti Salvatore, Nicotri-Lippartini Giuseppe (nome nuovo). Baldelli Tommaso. Marchetti, Zamboni Gio. (nome nuovo). Rokianowski G. B., Tosi Valera Bassano. Mellini Gaetano (nome nuovo), Baccelli Angelo, Conius Pasquale. De-Berfalle. Latorza Raffaele, Alessandrini Luigi. Bottaro Alce (nome nuovo), Cambiaggio C. (o o). Borilli M. (nome nuovo). Zambellini Gio., Bazzano Fr., Fretta P., Venerandi P. Antonucci G. B., Abati Marco, Scialoja Raffaele (nome nuovo).
Ferrara		<i>Beatrice di Tenda</i> di Bellini. - <i>Maidle</i> (in Val-d'Aulde) di Gio. Grassini (nuova). - <i>Le Dame u service</i> di Fr. Coresi (nuova). <i>Popolo di Fezzani</i> . - <i>Il Giuramento</i> di Mercantini. - <i>Altra da destinarsi</i> , forse <i>Maidle di Schubert</i> . <i>Rigoletto</i> di Verdi. - <i>Edna Yelaco</i> (Lorenzoni di Me) di Verdi. - <i>Podico</i> di Donizetti. - <i>La Solfidiva di Londra</i> di Ernesto Paganini (nuova). <i>Roberto il Diavolo</i> di Meyerbeer. - <i>La Mela di Forlì</i> d'Auber. <i>Soffo</i> di Pacini. - <i>Le Precauzioni</i> di Petrella. - <i>Altra da destinarsi</i> .	Rossini-Bucconini Lucina (nuova). Golanza Gabriella, Colletti Virginia. Noel Clementina, Albertoni Emilia (nuova), Pucini. Galli Elisa. - <i>Bosio</i> Giuseppina (semi-opera). De Montebello Sofia, Lunelli Carlina. Baica-Stoller Luisa, Gaubardella Elisa, Gaggiotti Carolina (nuova). Melina Antonietta, Alvise Teresa, Alberti Carolina (nuova). Grespolani C. - <i>San Giorgio Serenita</i> (nuova). - <i>Bialor</i> (nuova). Salvini-Donizetti Fanny, Morciani Salvi Maria, Martini Rosa (nuova), Ferlotti Adelaide. Talvò Marietta, Vera-Lorini Sofia.	Montano-Castellani Gio. Masettini Bernarino (nuova) a prima). Chimpanelli Antonio. Swift Giuseppe. Petrovich Gio., Semavina Luigi. Mex G., Filippi F., Forti Gius. Capolunghi Gio., Arupoli Adolfo, Mosca Antea, Samat Pietro. Grazzini Edoardo, Aureli Carlo. Pardini Gaetano, Bignardi Pietro, Perfoli Eugenio. Bonas G. B., Pozzolini Gustavo, De Simon Vincenzo. Bianchi Luigi. Acconci Sisto, Ceccconi-Borelli Adelaide. Testi Virgilio. Daturi Eusebio. Agrisani Antonio, Lombardi Giuseppe. Nicola Antonio. Gemma Carlo. Dell'Armi Agostino. Chiesi Pietro, Bruni Remigio. Pacarni Emilio. - <i>Malagola</i> Achille, Tardini Vincenzo. Bozetti Alberto, Marimacchi Ferdinando, Sorzani Francesco, Rivoleacci Giovanni.	Buccolini Cesare. Mazzoni Eugenio. Squarcia Davide. Moleschi Cesare, Coppioni Teodoro, (almeno il padre). Coccarilli Francesco, Ferreri Luigi. Orsini Gio. Toschi-Ghelli Achille, Magnani Luigi. Ferrari Luigi, Sereni Tobia. Cappiardi Giuseppe. Cinti Ermanno. Salvi Enrico. Proni Filippo. Frazzagni Ruggiero. Colombardi Enrico, Baccelli. Mazzoni Lodovico. Benedici G. B. Pallila Mariano, Canali Innocenzo. Merli Luigi, Ronconi Sebastiano, Virrellini Giacomo. Alfani Giuseppe, Mazzoni Antonio. Giori Giacomo, Mascia Pasquale. Colodi Fil., Storti Enrico, Begnoli Luigi.	Donzelli Achille, Panchini Serafino. Giacchini (nome nuovo), Tuti Jacopo. Miliusi Pietro. Rui Luigi. Fioravanti L. (nome nuovo), Panti Stefano, Parrigiani L. (o o). Ascenzi Gio., Piroli Camillo (nome nuovo). Galli Luigi (o o o). Zucchi Carlo, Giardani Guglielmo. Cervini Benvenuto. Bellonini Cosimo (nome nuovo). Sboldi Gio. (nome nuovo), Garcia Antonio. Bertani Dario. Paolotti Salvatore, Nicotri-Lippartini Giuseppe (nome nuovo). Baldelli Tommaso. Marchetti, Zamboni Gio. (nome nuovo). Rokianowski G. B., Tosi Valera Bassano. Mellini Gaetano (nome nuovo), Baccelli Angelo, Conius Pasquale. De-Berfalle. Latorza Raffaele, Alessandrini Luigi. Bottaro Alce (nome nuovo), Cambiaggio C. (o o). Borilli M. (nome nuovo). Zambellini Gio., Bazzano Fr., Fretta P., Venerandi P. Antonucci G. B., Abati Marco, Scialoja Raffaele (nome nuovo).
Firenze						

faci pensieri onde s'informa la danza che arpeggia, sembrano con modi liberi, il movimento della Mazurka.

Quello invece a due pianoforti del signor Sanfiorenzo sopra motivi del Profeta, ha tutte le pretese, se non altro meccaniche e sforzose, della moderna fantasia. Le difficoltà per ottenere un componimento omogeneo a due pianoforti sono a mille doppi più grandi che in un pezzo a quattro mani, quantunque sembri a prima vista che, l'aumento della sonorità e l'assoluta indipendenza dei due istrumenti, possano favorire maggiormente l'estro, e offrire un campo più libero e vasto a combinazioni variate che quasi simulino gli effetti dell'istrumentazione. - Questi vantaggi, senza dubbio assai rimarchevoli, perdono del loro appariscento valore quando si pensi all'eguaglianza materiale dei suoni, alla mancanza di prolungazione che limita i pregi dell'armonia, alla lunghissima estensione della scala che pone il compositore nell'alternativa o di mescolarsi fra di loro voci di egual timbro o di lasciare inoperosa buona parte della tastiera, in modo da rendere affimero un effetto con due istrumenti che quasi si potrebbe con uno solo ottenere. - La è questa difficoltà o quasi superfluità del genere che fece ripugnanti i grandi autori del clavicembalo a scrivere per un identico amalgama di suoni; crediamo che nel classicismo non esistano veri modelli di suonate per due o più pianoforti, all'infuori di qualche pezzo di Sebastiano Bach, ed anche, a quanto ci pare, di Beethoven. - I moderni scrissero più frequentemente per due pianoforti, specialmente a' tempi dello stile brillante di Herz, Czerny, Kalkbrenner, Pixis, ecc. - Fra i moderni, lasciando stare gli stranieri, è da notare il veneziano Fauna, ingegno elevatissimo, di molto superiore alla sua fama, ed il milanese Adolfo Fontagalli, che compose per due pianoforti una fantasia sui Puritani, vero prototipo di grazia e di originalità. - Questo sig. Sanfiorenzo, autore della fantasia sul Profeta di cui adesso discorriamo, ci sembra seguace nel comporre dello stesso chiaro Gambini a cui l'ha dedicata. - Quindi ricchezza, sfoggio di passi e di fantasticherie, forse anzi sovrabbondanza, specialmente per un lavoro concertante nel quale ci vuole molta temperanza e dignità. - Il carattere magnifico, solenne, grandioso della ispirata musica del Meyerbeer è ben tradotto; i pensieri, avolti con capricciosi andirivieri, s'intrecciano e s'adornano con ornamenti sforzosi. - Forse l'aver voluto restringere in breve spazio moltissimi motivi dell'opera, produsse una scommissione eccessiva, troppo frastaglio di canti e di ricami, non diede alla Fantasia una sufficiente unità sintetica.

Chiuderemo la nostra rapida rivista bibliografica colle due composizioni dell'operoso Truzzi, l'una esclusivamente didattica, composta per sei piccole mani, le quali nel breve limite loro concesso da un terzo della tastiera e dall'incipiente pratica del suonare, possono trovare in questi brevi e facilissimi pezzi non solo dilettevoli reminiscenze delle opere teatrali, ma inoltre, siccome lo accenna il titolo, una vera palestra di emulazione, un esercizio profittevolissimo per la misura. - Le tre parti nella loro elementare semplicità sono ben collocate, ben distribuite ed accuratamente digitate. - L'altro pezzo del Truzzi è un pensiero originale a quattro mani, intitolato La formozza, forse a di-

notare il carattere fermo e determinato che ci vuole ad eseguirlo nell'esecuzione o nel tempo. - È di media difficoltà, composto nelle forme convenzionali delle opere: quantunque mancante di originalità nei concetti e povero di struttura, questo pezzo scritto con conoscenza dell'istrumento sarà di profittevole esercizio agli studiosi.

RIVISTA.

28 Gennaio

SONZANO. — *Simon Boccanegra* al teatro alla Scala. — *Serata* a Imolella del Pio Istituto Teatrale. — *Norma*. — *Scaramaccia* o *Don Procopio* al teatro S. Radegonda. — *Ultimo concerto* di Botecini e Trombini. — *Stabat Mater*. — *Biblioteca Musicale*. — *Il Sallustiana* di Piacini a Torino o Firenze.

La Gazzetta Musicale si accinge stavolta a malincuore a render conto dell'esito del *Simon Boccanegra* sulle scene del gran teatro; lega al proposito di non falsare giammai i fatti, sul merito del nuovo lavoro di Verdi, essa ha e mantiene un'opinione che molti potrebbero credere incarnata colle simpatie e cogli interessi, ma che invece non è prodotta che da una ferma convinzione cui non hanno scalfato le trepidanze dei pubblici, e molto meno le avventate asserzioni dei giornali che credono di esaurire tutto un problema d'arte, colle solite frasi gratuite con cui si modella tutta la loro critica. - Ma qui non è il luogo di sollevare la troppo ardua e lunga questione del merito: stavolta non vogliamo attenerci che all'ordine, alla materialità dei fatti.

La storia della prima rappresentazione del *Boccanegra* è fra le più strane che ricordino i miserabili fasti del fiasco: la più estiva e smarrita composizione musicale, posta sulle scene d'un grande teatro, dinanzi ad un pubblico che gode giusta fama d'intelligente e d'imparziale, non avrebbe potuto meritarsi un accoglimento di quella fatta: accoglimento tale di fischi, di risate e di apostrofi, da non permettere la materiale udizione di buona parte dell'opera. Quasi tutto il giovanilismo milanese con lodovola rettitudine, sebbene non troppo prodive a riconoscere tutto il valore della musica, lo dichiarò in nome del pubblico che quelle prime animosità erano tutte per l'esecuzione, talmente sconcia in alcune parti da sfornare i più bei concetti e tutte le intenzioni dell'autore.

Quantunque il pubblico sia stato implacabile più che con altri, colla signora Bendazzi, dobbiamo dichiarare per debito di giustizia che il più insufficiente a sostenere la sua parte fu il Ronconi, - al quale non si competè il nome di cantante, poichè gli manca la voce e quello pochissima che ha è tanto debole, strozzata, da non reggere a nessuna prova. - Così la figura del protagonista, la più importante dello spartito, pel canto e per l'azione, è non solo annichilata ma guasta in modo da nuocere a tutto l'effetto della musica, la quale è intimamente collegata con tutte le parti del dramma. Di questo gravissimo difetto dovevano avvedersi in precedenza coloro che per interesse o per carità provvedono e sorvegliano al buon andamento dello spettacolo, procurando un rimedio, ma sostituzione felicissima a cui si avrebbe prestato lo stesso proprietario dello spartito. - Quanto alla signora Bendazzi la nostra opinione sul suo metodo è da un pezzo eguale a quella del pubblico milanese, se non nella forme certo nella sostanza. - Anche quando risolveva tanti applausi a Venezia, noi non abbiamo esitato mai a dichiarare che essa rovina colle esorbitanze dei gridi, e degli slanci stentorei, i bei doni di voce, d'intonazione che la natura le ha pro-

digati. - I trilli e gli stelli della sua gola parvero nell'aria di scorta talmente all'infuori della umana voce, che il pubblico non poteva a meno di sentirne offeso l'orecchio ed il buon senso musicale. - Il guaio più deplorabile fu che da quel primo impeto di malumore l'udienza prese l'intonazione pel restante dell'opera, sacrificando al degnolo ed allo strepito persino quelle limpide bellezze che nelle sere successive vennero ascoltate e vivamente applaudite. - Il pubblico italiano è appassionato per indole, caldo negli entusiasmi, terribile nel biasimo, così che alle volte nei tranquilli recinti dei moderati teatri di musica pare si rinnovellino le ferocie del circo, che orano se non altro aizzate dal sangue. Qui, non c'erano che lagrime! - Cogli artisti avremmo voluto il pubblico un po' più pietoso: col maestro e coll'opera compreso almeno di quel riguardo che si deviamo ad un nome, che voglia o non voglia, è una delle nostre più care ed antiche glorie nazionali. - La stessa autorità del teatro poteva mantenere quegli eccessi di cui non crediamo responsabile la massa intelligente ed onesta, ma quella agitata minoranza che per meschine ed estranee passioncelle sacrifica il decoro dell'arte, contaminata la reputazione di uno scrittore degno per tanti titoli dell'affetto e del rispetto della sua patria. - Il non paiano eccessive le nostre parole le quali, lo ripetiamo, non si dirigono alla maggioranza degli spettatori, che nelle sere successive ha riparato le ingiustizie della prima rappresentazione.

Non parliamo a sfogo di malumore: in una recente appendice di biografia musicale abbiamo letto che Rossini, colto il buon accordo coi suoi adoratori, ha disertato l'ignota patria ed ha cercato in terra straniera quegli omaggi e quell'affetto che nel suo paese gli negavano le invidiose ed oscurate opposizioni. - Non vorremmo che ciò succedesse alla fine di Verdi; il quale pur troppo (almeno per ora) non lucrerebbe degnati successori a rimpiazzarlo!

Ma smettiamo le doglianze e torniamo a' fatti.

La riedificazione del *Simon Boccanegra* nella seconda o terza sera fu, in ragione dell'esecuzione, assai significante. - Anche gli artisti, animati dalla maggiore indulgenza del pubblico, parvero pigliassero lena al canto ed all'espressione drammatica, ed è condizione indispensabile del buon esito di questo lavoro. - La signora Bendazzi moderò gl'impeti, prendendo quasi misura dagli spettatori che stavano sempre in guardia pronti alla disapprovazione qualora avesse osato di alzare un po' troppo la voce: proprio come fanno a' fanciulli i pedagoghi. - Così la si costrinse alla opportuna esagerazione: si vorrebbe che cantasse a fior di labbro, che ronzasse come una mosca, e a questo modo certi punti che musicalmente esigono la forza e l'anima perdono della loro maggiore efficacia. - Qualche pezzo la signora Bendazzi lo esultò bene, con accento, e accuratezza del fraseggiare. Anzi, quando le è compagno il Ronconi, il teatro si leva a rumore. - Il Ronconi è veramente al suo posto: se tutti cantassero ed esprimessero come lui, l'esito del *Boccanegra* non sarebbe stato dubbio, ad oita della ineguagliabile difficoltà di comprensione, della tanta tristissima del poema, di cui la musica stessa si risente.

Il *Laterza*, che ha voce pastosa e sonora, è un eccellente Fiesco, a cui forse non manca che un po' più di anima nell'espressione dell'ira e del dolore. La parte di Paolo, altro baritone, piccolo ma importantissimo, venne strozzata in modo da lamentare ancor più le ostilità del pubblico. - Lodi illimitate si devono all'orchestra, che suonò meravigliosamente, ai cori, al maestro concertatore dell'opera, il quale nella determinazione del tempo, nell'infusione dei colori, nelle più riposte intenzioni del compositore.

Il titolo che la ristrettezza dello spazio non ci con-

sentiva di descrivere e lodare partitamente le bellissime scene, che sono veri dipinti di prospettiva storica, scrupolosamente locali, risolti con amore, con finitezza, con effetto naturale e vero talento artistico.

Nelle due ultime recite la musica fu apprezzata, quando l'era, non perfino, ma solo sufficientemente. - Il prologo, che l'era dalla prima sera era stato ascoltato religiosamente, piacque ancor più per lo sottile finezza delle tinte drammatiche e della magistrale istrumentazione. - La cavatina della Bendazzi fu applaudita, per virtù della imposta moderazione: gli altri pezzi del primo atto li si ascoltarono e piacquero, specialmente il duetto fra tenore e soprano, l'aria trionfale e l'adagio del pezzo concertato. - Il duetto fra il Doge ed Amelia, nel quale certo non v'ha ombra di divorzio colla scuola italiana, perchè vestito di limpide, nuove e commoventi melodie, questo bellissimo duetto che a Venezia e dappertutto fu giudicato una delle più belle ispirazioni dello sparito, qui passa quasi inosservato per lo sovraccarico della voce e del canto del baritone, che ne scolora gli effetti e ne raffredda tutta la passione. - Nel secondo atto è applaudita l'aria del tenore che il Ronconi cantò deliziosamente, il duetto unitissimo, e l'appassionato adagio del terzetto. - Nell'ultimo atto è gustato il difficile duetto dei due bassi, quantunque il Ronconi faccia scempio della sua parte. - Il quartetto poi che la prima volta venne coperto di sibili e di schiamazzi, ascoltato in appressa con raccoglimento, destò quell'entusiasmo che si merita una delle più colorite esecuzioni esite dalla fervida immaginazione del compositore. - Egli è certo che piacciono moltissimo i brani interpretati a dovere; sarà uno studio singolare quello degli oppositi giudizi dati su questo lavoro dai pubblici italiani, che in un teatro applaudirono quello che altrove non venne compreso: loché prova le imperfezioni diverse delle esecuzioni, ed il merito sostanziale e complessivo della musica, la quale, precorrendo di buon tratto il gusto e l'attuale educazione del pubblico, esige per l'esito sicuro e compiuto una lingua ed omogenea esecuzione di tutte le parti. - Ma questa e molte altre considerazioni avranno il loro posto più appropriato nell'analisi critica che faremo in breve del *Boccanegra*.

La serata a beneficio del Pio Istituto Teatrale ebbe alla Scala un esito splendido per la molta accorrenza e per moltissimi applausi alle sorelle Marchisio, che, oltre la *Scaramaccia*, per la eccezionale solennità cantarono il duetto della *Mulatta di Shabran* e l'aria della *Lucia di Lammermoor*, eseguita dal soprano con tale una perfezione di modi ed una savità d'accento da non lasciar più dubbio sull'estensione del suo ingegno musicale che sa modificarsi ai differenti stili, che offre ai pregi meccanici della laringe, si presta, quando l'arte ed il dramma lo vogliono, ad espressioni più intime e colorite. - Non è a dirsi gli applausi, le entusiastiche ovazioni fatte alle due sorelle: stasera compariranno nella *Norma*, di cui è grande la curiosità, per la recente memoria di non facile confronto di voce, d'arte e di persona. Vedremo se il prestigio del canto basterà a palliare le mutazioni, le puntature arditissime, le trasposizioni di tono volute dall'indole poco appropriata del loro registro.

Al teatro di S. Radegonda vanno alternandosi con notevole fortuna l'*Avventura di Scaramaccia* di Ricci, il *Barbiere* di Rossini e quel centone del *Don Procopio*. - Le sorti dello *Scaramaccia*, compromesse da un tenore scillanese, vennero assicurate dal Bozzetti ed è il pronto, intelligente, infaticabile salvatore di tutti i naufragi nell'instabile mare di quel teatro, ed ha un pubblico ed un tenore di simpatie, uggioso sovente, mutabilissimo. - Nell'opera del Ricci, il Bottero, nella parte dello Scaramaglia, prevale a tutti gli altri, per la potente omogeneità della voce, per i modi del canto che lo provano peritissimo musicista, e per una briosa e lepida festività che

non dimentica mai la dignità della scena. - Così fosse mole-
rato nei lazzi il Cambiaggio, com'è arguto e veramente con-
sumato artista! Questo veterano dell'opera buffa, dai fortunosi
paraggi degli appalti è tornato sui campi delle vecchie
e meritate glorie, ancor forte, se non di polmoni, certo
di spirito e di quella vivezza comica in cui non ha pari.

Bottesini e Trombini chiusero lo splendido corso dei
concerti milanesi, con un atto che onora il loro apino
gentile. - L'accademia di ieri sera, a cui presero parte
anche gli artisti del teatro, venne data a beneficio di un'
artista di canto, ridotta per sofferite sciagure a dolorose
strettezze. - Trombini suonò una sua nuova fantasia so-
pra motivi del *Diavolo della notte*; è una composizione
brillante, ben fatta, originale nella condotta, che dall'ele-
ganza dei pensieri su cui è lavorata e dal prestigio di
un'ardente e precisa esecuzione, ebbe grandissimo effetto,
e trionfanti applausi. - Del Bottesini crediamo che ci sarà
permesso il sottintendere.

Due sacre funzioni ebbero luogo nell'Istituto Mila-
nese de' Ciechi, nei giorni di sabato e domenica, 22
e 23 dell'andante mese, l'una a suffragio del bene-
fattore Carlo Galbini, l'altra per la festa patronale di
San Sebastiano, nome di generosissimo protettore e bene-
fattore dello stabilimento de' ciechi, a tutti noto per le
splendide sue elargizioni a vantaggio di questi infelici.

Così alla messa da morto, come in quella della dome-
nica (messa letta), presero parte quasi tutti gli alunni del-
l'Istituto, suonatori e cantanti. All'ingresso della prima fu
eseguito un *Requiem*, con coro e accompagnamento di or-
gano ed orchestra, composto dal cieco Cesare Lavoni. Dopo
l'orazione *Qui suscitasti* (altro coro del Lavoni, con
eguale accompagnamento), vennero eseguiti due pezzi
scritti dall'allievo Carlo Cocchignoni, cioè il *Domine exaudi*
ed il *Requiem sanctam*; poi due pezzi del cieco Angelo
Bianchi, *Libera me*, all'offertorio, ed il *Sanctus*; da ul-
timo l'*Agnus Dei* e l'*Ego sum resurrectio*, quello del
Lavoni, quello del Cocchignoni.

Alla messa letta della domenica gli allievi intunarono
un inno a San Sebastiano, parole del Lavoni, musica del
Benelet; in questo pezzo rapì deliziosamente gli assistenti
alla sfera fazione una sortita di contralto dell'allievo
Eduardo Carlella, giovinetto pieno d'intelligenza e dotato
di una voce limpida e perfettamente intonata. Al *Sanctus*,
lo stesso Lavoni eseguì un bellissimo adagio per contra-
lto, accompagnato da quartetto, di sua composizione.
Alla *Consacrazione* l'allievo Pietro Perico si distinse con
un pezzo per clarinetto; infine si chiuse la solennità col
Tantum ergo del Bianchi, cantato a perfezione dalla cieca
Antonietta Banti.

Quali progressi vadano giornalmente facendo questi gio-
vanelli, così nel comporre come nell'eseguire, ce ne danno
frequenti prove e il Bianchi e il Lavoni e il Cocchignoni
e il Perico e la Banti, e noi siamo lieti di poter tribu-
tare a questa interessante famiglia, a chi la dirige e a chi
la istruisce le ben dovuti encomi.

Il *Mondo letterario* sotto la rubrica *Bibliografia Mu-
sicale* contiene un resoconto, redatto dal chiaro abate
Bernardi, sopra le importanti Memorie pubblicate recente-
mente dal fisico padovano Zantedeschi intorno ad alcuni
fenomeni acustici, di cui ha notate e scoperte leggi e rap-
porti curiosissimi. I titoli delle Memorie sono i seguenti:

*Della dottrina del terzo suono, ossia della coinci-
denza delle vibrazioni sonore, con un cenno sull'ana-
logia che presentano le vibrazioni luminose dello
spettro solare*; Memoria I.

*Della corrispondenza che mostrano fra loro i corpi
suoni nella risonanza di più suoni in uno*; Memoria II.

*Della validità di misura dei suoni musicali, dei loro
limiti, della durata delle vibrazioni sul nervo au-
ditivo dell'uomo e dell'influenza del tono fonda-*

*mentale avvenuto nei diapason d'acciaio in virtù di
un movimento spontaneo molecolare*; Memoria III.

*Dei limiti dei suoni nelle linguette libere, nelle
canne a bocca, e dei loro armonici studiati in rela-
zione alla legge di Bernoulli*; Memoria IV.

*Della legge archetipa dei suoni armonici delle corde,
del moto vibratorio dal quale derivano e della inter-
polazione dei suoni armonici negli intervalli dei toni
degli strumenti ad arco e della voce umana preci-
pamente*; Memoria V.

*Dello sdoppiamento delle onde corrispondenti ai
suoni armonici e della coesistenza di più onde vi-
branti nella medesima colonna aerea*; Memoria VI.

*Della lunghezza delle onde aeree, della loro ve-
locità nelle canne a bocca e dell'influenza che eser-
ciano i vari elementi sulla loro tonalità*; Memoria VII.

*Studio sperimentale del metodo comunemente se-
guito dai fisici nella determinazione dei nodi e ven-
tri delle colonne aeree vibranti entro canne a bocca*.
Memoria VIII.

*Della legge fondamentale delle verghe vibranti e
delle canne a bocca*; Memoria IX.

Le intitolazioni accennate provano l'importanza di que-
ste Memorie, le quali vengono ad empire un vuoto
e soddisfare un desiderio della scienza. E in effetto rac-
colte insieme formano un trattato assai ragguardevole
sull'armonia e sulle leggi che la governano. Questo trat-
tato poi, se nei calcoli minuti cui deve assoggettar le
esperienze, se nelle prove matematiche e nelle diverse
misurazioni non può uscire dai limiti più rigorosi prescritti
dalla scienza, è tuttavia infiorato ad ogni istante da quella vi-
vacità di parola, che allietta gli studiosi de' suoi libri. Agli
scienziati italiani poi tornerà gradito il vedere come ri-
vendichi validamente alla patria le scoperte fatte dai no-
stri e senza riguardo alcuno troppo spesso rapiteci da
forestieri che se ne fecero belli. E infatti, fin dalla pagina
prima del primo discorso del professore Zantedeschi,
leggiamo: « Quantunque il D'Alembert affermi nella
prefazione alla nuova edizione dei suoi *Elementi di mu-
sica teorica e pratica* secondo i principii di Rameau,
impressi in Lione l'anno 1766, che Romieu, della So-
cietà Reale delle Scienze di Montpellier, aveva presen-
tato a detta Società nel 1765, cioè un anno innanzi
che fosse stata pubblicata l'opera del Tartini, una Me-
moria stampata lo stesso anno, che trattava diffusamente
del fenomeno del terzo suono, tuttavia il Tartini non è
l'editore di questa scoperta che a sé molesto, il quale
la fece in Ancona fino dall'anno 1714 nell'età di 22
anni, suonando il violino. E diede notizia di questa sco-
perta, com'egli medesimo attesta nella sua dissertazione,
Dei principii dell'armonia musicale, data alla luce
in Padova nel 1767, ai professori dell'arte, e la sta-
bilì come principio di perfetto accordo nella sua scuola
di musica aperta in Padova fino dal 1728. Dalla scuola
pertanto del Tartini la scoperta del terzo suono si dif-
fuse dentro e fuori d'Italia 23 anni prima che Romieu
l'avesse a partecipare all'Accademia di Montpellier ». E
nella Memoria VI. in cui rivendica al Galileo le os-
servazioni e le scoperte fatte intorno al *tremulo* *o alle
vibrazioni comunicate alla superficie di un liquido
dal corpo sonoro*, o intorno ai *tremuli* *e vibrazioni
comunicate ai corpi leggeri solidi*, piglia dal medes-
simo Galileo le schiette ed eleganti parole con cui de-
scrive la maniera curiosissima che lo guidò a scoprire i
tremuli *o le vibrazioni comunicate alle particelle mi-
nute collocate sopra lamine elastiche e la legge dello
sdoppiamento nelle polveri*.

Da questi assai imperfetti e brevissimi cenni, che troppo
ci vorrebbe a discorrere partitamente e come richiede
il grave argomento delle IX Memorie circa le varie toy-

rie ed esperienze sulla leggi de'suoni, si conosce a quante
curiosissime ricerche danno luogo le accennate dissertazioni.

I lettori vedranno nelle due relazioni venuteci contem-
poraneamente da Firenze e da Torino, come i nostri cor-
rispondenti s'accordino in un giusto ed imparziale giudi-
zio sul *Saltimbanco di Pacini*, datosi recentemente a Fi-
renze ed a Torino. Quantunque trattino un eguale argo-
mento pubblichiamo le due lettere, nelle quali ci sembra
formulato con sano criterio e lodevole temperanza un giu-
dizio, il quale può stare fra gli ottimismo e i pessimismi
troppo esagerati.

ICARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE

(CORRISPONDENZA DELLA GERMANIA)

Berlino, 15 gennaio.

Prima di cominciare la mia relazione sopra le cose più inte-
ressanti della odierna musica tedesca, mi permetto di completare
la notizia data nel vostro 1.º numero di quest'anno, riguardo alla
cantante Eichhof. Questa donna non conta 91 anni, come vi è
letto, ma 86; ella è di nascita Schukanoder, nipote del poeta del
Plauto augur. Fanciulla, si recò da Froising a Vienna insieme
al padre suo, ch'era suonatore di corno da caccia. Qui vi Mo-
zart la conobbe, la educò nel canto, e compose per la sua
prima comparsa sulle scene la parte del Genio nell'opera men-
zionata. In seguito essa peregrinò le città principali della Germa-
nia, Monaco, Stuttgart, Francoforte, ecc. ove diede concerti con
grande successo. Dopo la morte di suo padre dedicatosi intera-
mente al teatro, divenne una delle più celebrate cantanti de'
suoi giorni. Fu festeggiata specialmente nella parte di Costanza
nel *Ballo del streggione*, in quella della Regina della Notte nel
Flauto magico, e sotto lo spoglio di Donna Anna ed Elvira nel
Don Giovanni. Io sono stato a trovarla, ed appresi dalla sua bocca
molte cose interessanti sopra Mozart ed altri. Ma le sue memorie
non sono tali da esser pubblicate, in quanto che ella non racconta
che a tranneamenti, e sovente perde il filo del discorso.

Ora mi accingo ad una superficiale esposizione della vita mu-
sicale in Germania; dico superficiale, che nessuno vorrà prete-
ndere no' miei articoli una completa storia della medesima. Dap-
prima la mia attenzione si volge alle gazzette musicali, organi di
quest'arte, sortite in cui viene deposto tutto ciò che v'ha d'im-
portante per essa: barometri da cui si può misurare quanto
siano saliti o discesi i gradi del suo sviluppo. Mi proverò a nu-
merare questi giornali, senza però dar norma al mio giudizio.
Al primo posto colloco la *Gazzetta musicale del Basso Reno* del
professore Bischof di Colonia; essa mantiene rigorosamente sul
punto il lato del classicismo, che ritiene culminante in Bach, Hän-
del, Haydn, Mozart e Beethoven. E ciò a buon dritto! Nessun in-
telligenza di musica potrà in dubbio che questi eroi della Mu-
sica abbiano all'altre più onnipote nella teoria e nella pra-
tica, e che tutti i studiosi, per grandi maestri che sieno,
non hanno raggiunto alcun vero progresso nel fondamento
dell'arte: ciò sia detto senza togliere menovamente al loro
merito. Nessuna gazzetta musicale tedesca è sì giusta sotto ogni
rapporto quanto la summentovata; la parzialità è instabilmente
il minimo de' suoi peccati. Dove si manifesta alcun che di buono,
dessa lo riconosce non solo, ma cerca di raccomandarlo come a
quinto più. Beethoven, l'ormai *Suo di Hiller*, ed il *Jeffe di Reinhar-
der*; *Wolfram di Huber* e più questi eroi nella stessa gazzetta. In
quale inoltre non manca di sfargare, illustrare, migliorare la

scienza musicale con fondamentali discussioni e dissertazioni, co-
me lo dimostrano i suoi articoli sull'arte. Traita la critica con
imparzialità e scevera d'interessi privati; non esolo che gli
scritti di Lenz e di Oulibicheff sopra Beethoven siano stati al-
trove disaminati con maggiore profondità. Il detto redattore, pro-
fessore Bischof, è l'uomo atto a dare un valido giudizio su tali
opere. Terrei parole volentieri della sua traduzione tedesca del
libro di Oulibicheff sopra Beethoven, ma mi riservo di farlo
nelle mie prossime corrispondenze, nelle quali m'intratterò pure
dell'opera del professore Marx, *Beethoven, sua vita e sue opere*,
e di alcuni altri scritti, come *Guida alla letteratura del pianoforte*
di Köhler, *Liszt come Simfonista* del dottor Brendel, ecc. Per ora
aggiungo, che gli attacchi alla *Gazzetta musicale del Basso Reno*
o al suo distinto redattore Bischof, del *Foglio letterario di S. Gallo*
o della *Gazzetta meridionale tedesca*, sono troppo falsi, volgari e
passionali, perchè il colpo turbano non abbia a ricadere sopra i
suoi arrabbiati autori. In ogni caso sta per la *Gazzetta mu-
sicale di Colonia* e pel suo redattore la stima sincera di tutti gli
artisti istruiti e conscienciosi. - Ma lo spazio è esaurito, e devo
troncare la mia lettera, per quante cose abbia ancora a dirvi,
che il noto proverbio dice: *Ne quid nimis*.

25 Gennaio.

Secondo la mia promessa, entro in discorso sulle nuove pro-
duzioni letterario-musicali. In primo luogo faccio menzione della
traduzione tedesca dell'opera di Oulibicheff sopra Beethoven, la
quale, fatta dal professore Bischof di Colonia, come vi dissi, ha
il merito della chiarezza e facilità dello stile, il che non dis-
media in un libro scritto con tanta elevatezza e così libere fan-
tasia. Non è piaciuto al detto traduttore d'entrare in una cri-
tica delle opinioni di Oulibicheff; e ciò è una prova che Bischof
divise pienamente i pareri dell'autore. Chi ne dubitasse ancora
legga la prefazione del libro tedesco, e ne sarà affatto con-
vinco. Qui vi trovansi parole severe, forse troppo severe per il
calmo lettore; ma nessuno potrà dimmentare che contengono
la verità, quant'anche forse non puramente evidente. Bischof
maltrattò i fanatici veneratori del terzo stile di Beethoven; se tali
sfoghi, per brevi che siano, emanassero d'altre fonti, si potreb-
bero chiamare passionali. Ma in favore di Bischof siamo tutto le
avviso della sua *Gazzetta musicale del Basso Reno*, documento in-
refragabile della probità e pienezza del suo sapere e potere; ed
un siffatto tanto regno devosi perdonare se, nel suo straricco
contro l'incompetente riforma dell'arte musicale, adoperò il se-
cansmo. Comunque sia, con questa traduzione ogni tedesco può
ormai formarsi da sé il proprio giudizio sul lavoro di Oulibicheff.

Questi contemporaneamente venne alla luce l'opera del profes-
sore Marx, *Beethoven, sua vita e sue opere*. Il saggio musicista
combate Oulibicheff in due grossi volumi, ai quali aggiunse mol-
tissimi esempi di musica, un trattato interessante sulla comprensione
delle sonate di Beethoven, alcuni autografi, ecc. Per lui Beethoven
è l'eroe della musica strumentale; secondo il suo avviso, il gran
maestro si è studiato d'ispirare ai suoi strumenti la vita della
parola e della voce. Beethoven, al dire di Marx, dev'essere quindi
giudicato da questo punto di vista, in tal modo il romanesco intel-
ligibile le molte analogie del suo terzo stile; in tal modo si
spiegano i difetti delle composizioni vocali di Beethoven, per quale
le parole, la voce non erano che schiave degli strumenti. Eppure,
secondo Marx, a base di ogni composizione di Beethoven sta
un'idea; e solo chi è consapevole di questa idea può compren-
dere una sonata, una sinfonia, un quartetto del grande compo-
sitor. Ora si domanderà certamente, se ciò è possibile in gene-

rale. Chi mai può dire precisamente: questa fu l'idea di Beethoven in quest'opera? - Il maestro modesto non se la era sempre proposta, come possiamo rilevare dai diversi caratteri che presenta una stessa composizione, tanto nel concetto che nella materialità dei tempi. - Or Beethoven avesse scritti i programmi di tutte le sue composizioni, come fece per la Sinfonia Pastorale e per un paio d'altre composizioni, allora si che si sarebbe potuto determinare almeno che il sicuro. Ma nelle musiche in cui ci stanno innanzi le sue creazioni non può aver valore alcuna sentenza arbitraria; la fantasia di ognuno si rivendicherà il diritto incontrastabile di interpretare lo sintonico, ecc., secondo il proprio sentimento. Dice secondo il proprio sentimento, perchè è questa la norma di ogni composizione musicale; ma si appone chi per norma della musica vuole l'intelletto, come sembra adattare la teoria dell'avvenire. Ma ciascuno giudechi da sé stesso se può rendere omaggio a tutte le intuizioni del professore Marx! L'infallibilità non vi si trova certamente! Del resto, come si potrebbero produrre programmi si differenti e contraddittori quali li troviamo nei libri sopra le sonate, quartetti, sinfonie di Beethoven? Cassiamo di far commenti e spiegazioni; tali programmi potrebbero essere un futile ripiego per coloro che sono avvezzi a premeditare e prementire ogni cosa. Gli ingegni indipendenti hanno un modo per vedere, anzi per vedere, e non per sentirsi da sé stessi. Beethoven era uno di quei geni che il supremo Creatore non fa comparire che a lunghi secoli; ma il trovare in lui ogni cosa divina, è spogliarlo della sua vera grandezza; ogni umano potere, vedere e sapere è necessariamente imperfetto. Volere il meglio e retamente raggiungerlo è la maggiore ed unica gloria del mortale. Riconosca ed ammira la diligenza e il fervore delle intuizioni di Marx sulle opere di Beethoven; e di buon grado acceda che è una rara fortuna il possedere sì brillante fantasia; ma giustamente Marx giungerà a persuaderci di ciò che i musicisti dell'avvenire predicono non tanto esaltato, cioè che il punto culminante della musica sia nelle ultime composizioni di Beethoven. Mi si taccia d'arroganza, mi si interdicta, mi si tolga il diritto di parlare di musica e di comprenderla, ma non dirà mai che gli ultimi quartetti di Beethoven mi abbiano destato entusiasmo. Gli è vero; io desidero d'avere in ogni pezzo di musica qualche cosa da pensare, ma in primo luogo qualche cosa da sentire, che il mio cuore sollevi, rafforzi o consoli.

L'opera di Marx è un documento di diligenza tedesca, di fedele penetrazione e profondità.

Ne' miei prossimi articoli farò l'esame degli altri libri e giornali musicali.

Firenze, 18 gennaio.

Nel dare ai lettori della *Gazzetta* le notizie musicali di questa città, non mi dilungherò sulle teatri, tutte dal più al meno non troppo liete. In tal proposito mi contenterò di un cenno soltanto intorno a questo teatro della Pergola in occasione che, dopo la festa non felice del *Giuramento*, vi si è prodotta l'opera pomposa *Il Sultano*. E prima di tutto; quanto al libretto, come non ripetutamente librettisti e coreografi italiani si sono innamorati di quel francese socialista umanitario « Pauline » per riprodurre sulle scene italiane? di quel stramazzo di cui, falso il concetto drammatico, false le situazioni, falsi i caratteri, la morale alla fin fine sarebbe che la Società dovesse incaricarsi del gratuito sostentamento di tutti coloro, cui parenti di antico o disguidi rendessero pesanti quelli uffici, o pubblici o privati, di cui liberamente si fossero assunti l'esercizio? - Ora alla

musica. Se dovesse giudicarsi dagli applausi delle prime sere, converrebbe dedurne un *favore*; in sostanza però la cosa non è tale; ma di ciò poco importa: *favore più, favore meno*, per la fama di Pacini ormai nella moda; e nulla pure per l'aria. Ciò che importa per questa è che l'esempio in vista fortunato di famigerati scrittori non convalidi l'uso di certe pratiche, le quali all'avanzamento dell'arte stessa potrebbero riuscire funestissime. Non mi fermerò a dar giudizio pezzo per pezzo di questo spartito: ciò ha fatto molto minutamente, e senza verità, ma d'istinto e acerbamente troppo questo foglio musicale l'armonia. Quanto a me voglio soltanto osservare sentendomi che Pacini, dopo essersi abbandonato per tanti anni scrivendo, volta per volta e senz'altro, al solo impulso dell'istinto suo fervidissimo, si sia dato adesso per lo contrario a scrivere costantemente secondo un preordinato sistema. Che un maestro, quando per gli anni o per languissimo scrivere, sente farsi non ritta la vena, si avvantaggi con l'arte, non è cosa che meriti censura; sarebbe anzi bene che tutti i maestri, anche nel maggior fervore dell'istinto fecondo, curassero la conservazione di tanto tesoro spendendo sempre artisticamente i prodotti: ciò che non mi sembra laudabile sta nel formarsi un preordinato costante sistema, o scrivere poi ogni musica e sempre quasi materialmente secondo quella forma prestabilita; ciò che non è laudabile, insomma, è il sostituire la *maniera* alla *sede*. E la maniera appunto secondo la quale mi sembra abbia il Pacini preso a scrivere queste due ultime opere, e questo *Sultano* in ispece, sta principalmente (se non erro) in un piano di condotta melodica, per cui il periodo si chiude ordinariamente a maniera di conclusione con un *mezzo di canto*; il quale, benché generalmente di carattere seccato, e che come tale varrebbe leggerezza e grazia di esecuzione, secondo l'intendimento del maestro dove invece eseguirsi con forza esagerata per parte del cantore; lo che poi quasi non bastasse, per ottenere appunto d'intensità sonora, quel modo di canto è raddoppiato e rafforzato da tutto il tempore dell'orchestra. Questo vizio fu in sostanza la pecca della prima maniera del Verdi, ma nell'operare di questo maestro vi era di meno il peccato della contraddizione; perchè i modi a cui Verdi applicava ordinariamente quel processo erano di carattere piuttosto brusco e tali cui esso in sostanza non dedicava. Ma quando Verdi ha rinunciato esso stesso a questo *ritorno*, non vorrò vedere che altri maestri, e specialmente maestri di bella finta, lo raccogliessero quasi una gemma preziosa, ereditandone poi le male nel praticarlo con una fetta illogicità musicale.

Ora, per soddisfazione degli angustosi di musica seria, passerò a far cenno di alcune interessanti accademie che hanno avuto luogo in questa città. La prima fu data dalla Società *filarmónica*; ciò che per gli intelligenti si riuscì di maggiore interesse fu la eccellente esecuzione della magnifica *ouverture di Strauss* del Meyerbeer. Vi si eseguì pure l'*ouverture della Diva* giornale del nostro Cherubini, ed il finale secondo della *Vestale* di Spontini; bene, ma senza plauso dell'affollato uditorio; intorno a che mi sembra che, se da un lato è laudabilissimo l'intendimento dell'attenta Direzione di far parlare da questo musicale istituto per sentir musica diversa da quella che intendi si sente in teatro, non dovrebbe questa eseguirsi nelle grandi accademie serali d'invito, dove i veri amatori sono in assoluta minorità, dove per lo contrario in folla accorrono le donne per occuparsi della propria e dell'altrui bellezza, ed i *boys* per fare attenzione a tutto fuorché alla musica. - Alla *filarmónica* stessa ebbe pur luogo un privato graditissimo trattamento; oltre alcuni pezzi eseguiti sul pianoforte da ben promettevole giovanotta, la brava orchestra eseguì l'*ouverture della Figlia in Asolo* di Gluck, la fantastica *acertura del Sogno di una notte d'Estate* di Mendelssohn, e quel

mirabile di bellezza della *Sinfonia V* (in *do minore*) di Beethoven. Alla Accademia di Belle Arti ebbe pur luogo ultimamente una interessante accademia per parte della Società *per lo studio della musica classica*, diretta dal maestro Geremia Stolei. Fu eseguita mirabilmente dalla orchestra, sotto la intelligente direzione del professore G. Giovacchini, la *Sinfonia I* (in *do maggiore*) op. 21 del suddetto Beethoven; cui tennero dietro la *Messa solenne in re minore* di G. Haydn, il *Motetto, Ne pulchis, etc.*, ed il famoso *Magnificat* di Mozart. Costanti furono i plausi dello sceltissimo uditorio, e di alcuni pezzi (il finale della *Sinfonia* ed il *Magnificat*) fu anche domandata e cortesemente concessa dagli esecutori la replica.

L. F. C.

Torino, 27 gennaio.

Vi do notizie della prima rappresentazione del *Sultano* di Pacini, che ebbe in scena ieri sera al teatro Regio. A mio credere, quest'opera se non è meritevole in tutto e per tutto delle acerbie accuse che le vennero mosse dall'*Armonia* di Firenze, non è neppur degna delle lodi smaccate che le furono tributate da molti giornali della penisola, ed è ben lontana non solamente dalla *Saffo* e dalla *Melba*, ma pur ancora dal *Riondelante* e dal *Lorenzino de' Medici*. - Grande è nei tempi presenti la penuria di novità, ed a ciò va attribuito se l'illustre Pacini trova fortuna anche quando somministra; del resto è il mio confessare che in altri tempi lo stesso Pacini scrisse opere di gran lunga più pregevoli di questa, le quali non ebbero le sorti ugualmente benigne, perchè quelli erano tempi di abbondanza e non di carestia. - Scrisse a Torino la *Regina di Cipro* e l'*Estre d'Enjoddi* che morirono in fase, e contenevano ben altri elementi di vita che non il *Sultano*, e racchiudevano eleganti melodie, felici pensieri, pezzi di drammatico effetto, mentre nel lavoro ora esposto si lamenta la mancanza assoluta di novità, mancanza che non è certo compensata da un tale frastuono che non ricordiamo l'eguale.

Nel primo atto (che è il migliore del tre) sono degni di nota alcuni pezzi non privi d'effetto, e fra questi citerò una ballata del baritone, la cavatina della prima donna preceduta da un difficile ma interminabile concerto di due violini, e l'aria del baritone che chiude l'atto. - L'atto secondo si apre con un coro di contadini bene appropriato alla situazione e scritto con molta chiarezza e buona disposizione di voci; ma poi si cade in un genere strano e trito, ed ove se ne tolga la caballetta dell'aria del tenore che è leggiadra senza essere originalissima, il rimanente dell'atto è la parte più scadente dell'opera; specialmente il gran finale in cui cantanti, cori ed orchestra fanno un tal chiasso, che il nostro cavalier Romani avrebbe ragione di chiamar ciclopico. - Nell'atto terzo la tempesta si acquieta, ed una melodia tranquilla del tenore vi riposa alquanto l'udito. Fra i commenti e delicatamente istromentate contiene il duetto tra soprano e baritone; ma il rondò a tempo di valzer che chiude lo spartito fa a pugni collo stile graviloso di tutta l'opera, e vi trasporta nelle regioni del genere buffo.

Si disse che il *Sultano* è una cattiva imitazione del *Rigoletto*, ma tal giudizio non mi pare giusto. Vi è in quest'opera una flagrante imitazione dello stile Verdiano, o, per dir meglio, vi è l'esagerazione di quegli effetti di sonorità dei quali Verdi si compiaceva nei suoi primi spartiti; ma, qualunque sia il giudizio che profferir si voglia intorno all'uso di quegli effetti, è certo che il maestro di Basseto non si disgiunse mai dalla chiarezza delle melodie e il giustiziosità colla violenza stessa delle situazioni alle quali erano sposati. - Chi fece più chiasso di Rossini nel finale dell'atto terzo del *Mosè*? Chi più di Meyerbeer nella *Be-*

vezziere del pagnoli? Chi più di Mozart nella stretta del finale dell'atto primo del *Don Giovanni*? Ma così richiedevano le situazioni; e la modesta spiegazione si può dare del mezzo usato da Verdi per commuovere gli spettatori nel *Nobacco*, nei *Lombardi* e nell'*Ermeni*. Ma qual è nel *Sultano* la situazione che ciò autorizza? E poi v'è differenza tra chiasso e chiasso, tra una serie di moschetteria ed una serie di cannoni. - E quanto non si disse all'autore dei *Lombardi*, per l'energia della sua strumentazione? E lo stesso Verdi non fece suo pro di ciò che potevano rinchiodare di giusto e di assennato quelle critiche togliendo nel *Rigoletto*, nel *Trovatore*, nella *Traviata*, e in molte altre opere persino quell'appiglio ai suoi oppositori? E che? un maestro della tempera del Pacini ha bisogno di farsi imitare, e di imitare ciò che nei suoi confratelli v'ha di meno pregevole, o, ciò che è peggio, di spingere l'imitazione sino all'esagerazione, come farebbe un esordiente che volesse salire in fama attaccandosi alle falde dell'abito del compositore più in voga, e amplificandone i concetti sino alla parodia?

Parranno severe queste parole ma consuonano coll'opinione del pubblico. Vi furono applausi e chiamate all'autore della *Saffo*, si volle onorare in lui uno dei più begli ingegni musicali che vanta l'Italia, ma non vi fu entusiasmo pel *Sultano*, e malgrado lo stacco delle decorazioni, udito assai che quest'opera viva a Torino lunga e prospera vita. - Il Ferri eseguì stupendamente la parte del protagonista, e fu ottimamente secondato dalla Lesiatowska in quei passi che richiedono dolcezza ed agilità e non soverchia forza di polmoni. Il tenore Bartolini non ha altro che una bella voce, e perciò non piacque. I cori discretamente, meno nel finale dell'atto secondo in cui non solo fecerli ma anche i primari artisti, costretti ad urlare oltre misura, furono incerti. - Il Bassi ed il Bertozzi vennero applauditi nel duetto concertato a due violini.

Grande fu sempre la cortesia del pubblico torinese, e ciò avrebbe dovuto dispensare l'impresa dall'introdurre in teatro, come fece quest'anno, una *religione*. - E sulle massime scene d'una capitale mi parve anche incoloroso che si gettasse a Pacini una corona d'alloro. - Una corona d'alloro alla prima rappresentazione d'un'opera fa sempre cattiva impressione, perchè non può essere una dimostrazione d'aggradimento dettata dall'esito della serata. E poi se l'alloro poteva essere ambito ai tempi di Torquato ora che tutte le mamme Agate delle ballerine fanno incoronare d'alloro la propria progenie, ci pare che un uomo venerando come Pacini non debba andar lieto gran fatto di tal segno di stima.

Venezia, 27 gennaio.

Il *Profeta* che fu presentato la prima volta al pubblico veneziano nella sera del 1835, ebbe esito d'entusiasmo e chiasso la folla non ostante il cholera e gli ardori della canicola; anzi fu il solo spettacolo che giustificasse i tentativi più volte ripetuti di aprire il nostro massimo teatro nella più sfavorevole stagione dell'anno; mentre tutte le altre volte che questa prova fu tentata, lo recito si trascinano a scontro in un recinto quasi popolato.

Certo che allora quest'opera era cantata da Negrini, il quale unisce tutte le doti fisiche e morali necessarie a sostenere il difficilissimo personaggio di Giovanni di Leida, e che ebbe la somma fortuna di incarnare quasi di getto l'ideale di questa stupenda creazione di Meyerbeer; certo che la parte di Fede era tradotta in modo inarrivabile dalla Sanchioli, nella pievezza de' suoi mezzi ed incornata fin dalla prima sera da una compagnia generale d'entusiasmo; certo che la Berta, se non all'altezza di questi due sommi, era tale da poter loro tenere degnamente bottega.

Se la musica del Profeta fosse, come vorrebbero taluni, veramente contraria al gusto degli italiani, neanche gli sforzi di quei grandi avrebbero bastato ad impedire la rovina. L'opera ha tratti, anche non brevi, di una fattura esiva alle tradizioni ed alle forme germaniche, e questi tratti non sono omogenei ad un pubblico che nella musica cerca lo svagamento più che lo studio; ma in compenso ne ha cento altri di facili ispirazioni, nei quali l'artefice sparisce interamente sotto un'armonia ed un accordo di parti tale, che può benissimo tener luogo della più facile o spontanea ispirazione presso qualunque popolo il più svegliato e di fibra la più pronta e squisita.

Sarà che è un eccellente birrajo nell'atto secondo, che canta con molta maestria e tanto buon gusto, da superare lo stesso Negrini, non sembra più il modesto artista nell'atto quarto, è assolutamente fuor di posto e resta molto al di sotto del suo personaggio. - Che vuol dir ciò? Forse che il cantante non è lo stesso? - No, è il personaggio che cambia tutto nel suo tratto, per cui l'artista che si trovava a suo agio nel primo, non può esserlo più nel secondo caso. Crediamo che nessuno possa negare, che, per esser egualmente grande in tutte o due le posizioni, occorre un gran talento, mezzi eccezionali, e fatto drammatico così squisito che a pochi artisti è dato possederlo. Sarà in cambio il buon cantante, eccellente artista, ma le note gli fan talvolta difetto, specialmente nel soprano; non ha il personale, il carattere della voce, l'accento appassionato e penetrante, che sono doti speciali di Negrini.

Dire che la Sanchioli è nella stessa freschezza di voce di tre anni fa, sarebbe un'adulazione ridicola; ma è del pari una esagerazione il voler ostinarsi nell'idea che l'egregia artista non salga più in alcun modo la Fede di un tempo, e non voler conceder nulla alle circostanze negative sotto le quali essa ebbe a presentarsi questa volta al nostro pubblico. Meglio sulla scena un'artista, dopo una sequela di tentativi infelici, accompagnandola in un duetto ad altra che non è al possesso della sua parte, che è inerte nella sua esecuzione, abatterla con un'accoglienza assai fredda, e poi pretendere che essa canti come avrebbe cantato se tutto le fosse andato a scavallo, è solenne ingiustizia.

La sua voce non fu mai delle più limpide e simpatiche, ed anche in passato era d'uopo avvezzarsi alla cattiva impressione da essa prodotta a primo tratto; questa voce avrà perduto anche di forza, ne esageriamo (quantunque infittisca molto su questo pregio lo stato dell'animo di un cantante) ma il suo accento drammatico, la sua eccellente modulazione, i pezzi di sentimento e di scuola per quali la Sanchioli fu sempre ammirata, non le fecero neppur in quest'anno difetto.

Della signora Della-Valle non parliamo. Una cantante scritturata il lunedì per mandarla in scena il sabato con un'opera come il Profeta, ha diritto a molte indulgenze, quando non lo si voglia ascrivere a colpa, come vorrebbe taluno, l'aver accettato un impegno di impossibile adempimento. Essa si prepara attualmente alla parte d'Atalgisa nella Norma che andrà in scena probabilmente sabato. Aspettiamo allora a giudicarla.

Parego (Conte d'Oberthal) è un giovane cantante che ha bella voce piena e simpatica, che ha buona scuola, e che promette assai per essere nei primi passi della sua carriera. Sebbene la sua parte sia affatto secondaria, fu bene accolta dal pubblico; come lo furono i tre Anabattisti (Dalla-Costa, Cappello e Fossati).

L'orchestra ed i cori eseguirono questo spartito, le di cui difficoltà sono in gran parte ad essi addossate, in modo perfetto, con da risuonare nel gran ripieno dell'atto primo applausi inimitabili, perchè in quest'opera assai parecchie distribuiti. La mezza orchestra, i securari, le decorazioni, il vestiario sono di un

lusso regale, favoloso, tanto da star a pari colle scene in scena di Parigi e della Germania, e ciò torna a somma lode dell'impresa, che in questa parte degli spettacoli, bisogna pur dirlo, sopra le altre primeggia.

NOTIZIE ITALIANE

- Ancona. La sera del 19 corrente andò in scena al Teatro delle Muse la nuova opera *Mattéo da Valdelmo* del maestro Giovanni Grassoni anconitano, allievo del valente maestro Giuseppe Bornaccini. L'esito superò l'aspettazione, giacchè fino dal principio spontanei e fragorosi scoppiarono gli applausi: più volte il maestro e gli attori furono chiamati ed accolti con segni di piena soddisfazione. Per rendere compiuta la festa una pioggia di epigrafi cadde dai palchetti sulla gronata platea e molte corone di fiori si gettarono sul proscenio.

- Brescia. Bazzini, che già diede alcuni concerti a Venezia ed a Verona, come ne scrissero ultimamente i nostri corrispondenti, trovò da più giorni a Brescia, sua patria, ove ricevette un nuovo invito dalla Società Apollinea di Venezia; ma avendo egli già divisato di ritornare fra pochi giorni a Milano, non poté aderirvi. - Fra le nuove composizioni del Bazzini, che fra breve verranno pubblicate dall'editore Ricordi, ve ne hanno due in specie, le *Api* e il *Molattiere*, che nei concerti dati dal celebre violinista incontrarono le più vive simpatie.

- Cagliari. Il Teatro Italiano contiene una sua lunga corrispondenza sulla nuova opera di un certo Dessy, intitolata *Don Martino d'Aragnas*, colla quale si aprse la stagione di carnevale al teatro di Cagliari. Vi son fatti molti elogi alla musica, non che al libretto, scritto dal sig. Zagnoni.

CRONACA STRANIERA

- Pansa. La scorsa domenica la Società dei concerti dava la sua seconda accademia nella gran sala del Conservatorio. Ecco il programma: Sinfonia in *La* di Beethoven; coro dell'oratorio *Pausa* di Mendelssohn; coro d'*Eurante* di Weber; tema variato e fugato di Händel; marcia religiosa e coro dell'*Olimpiade* di Spontini; *overtura del Jeune Henri* di Méhul, ecc.

- Nel Palazzo dell'Industria ebbe luogo la prima prova del settimano degli *Ugonotti*, che dev'essere eseguito da sette mila orfessionisti.

- Il poeta melodrammatico, F. M. Piave, trovò a Parigi, e dà l'ultima mano ad un libretto destinato per il maestro Gaetano Braga, autore dell'*Estella di San Germano* e del *Ritratto*.

- Piacenza. Il gran successo che ebbe il *Mosè* è dovuto alle bellezze della musica ed alla eccellente esecuzione. La Lotti-Della-Santa, la Dottini, Tamberlick, Everard e Marini furono gli interpreti del capolavoro rossiniano, nel quale si volle la replica dell'incomparabile quartetto, *Mi manca la voce*.

- Vienna. Il giorno 14 le sorelle Ferni diedero il decimo-sesto concerto dopo il loro ritorno da Prosburgo; successo inaudito dopo le Milanole! Il teatro era di nuovo affollatissimo, immensa la simpatia e l'entusiasmo per le attrici concertiste, le quali dovevano dare, il giorno 21, il loro ultimo concerto. - Il pianista Jaell è pure a Vienna, e vi è molto applaudito.

A quest'numero si unisce l'Indice della Gazzetta, Anno XVI, 1859.

TITO DI GIO. RICORDI Editore-proprietario responsabile. FIRENZE Dotti FUSARI, Redattore.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 6

6 Febbrajo 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

Per Milano Fiorini nuovi 7 —
Per la Monarchia » 8 40
Per gli altri Stati Italiani » 9 80
Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.

SEMESTRE e TRIMESTRE in proporzione.
Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si daranno pure i Supplementi al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso l'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omanni, N.° 4, e sotto il portico a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.

Lettere, gruppi, ecc. vorranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Di alcune recenti opinioni intorno al Simon Boccanegra. - Rivista. - Nuove pubblicazioni. - Carteggi. - Corrispondenza della Germania. - Notizie italiane. - Cronaca straniera. - Appendice. Lorenzo Da Ponte.

DI ALCUNE RECENTI OPINIONI

ESTRATTO AL

SIMON BOCCANEGRA

L'Italia Musicale, in un recente articolo di cui dobbiamo riconoscere a lodare la moderazione, l'imparzialità e la forma dignitosa, ritorna sull'argomento delle rappresentazioni del Simon Boccanegra alla Scala, e nota anch'essa come nelle sere successive l'opera fosse ascoltata con maggiore attenzione, e come diversi pezzi fossero accolti con plauso. Dopo di che si distende, ella pure, a dimostrare che l'effetto di quest'opera resta gravemente danneggiato dalle pecche dell'esecuzione, le quali sono tali e tante che il pensiero dell'autore il più delle volte si smarrisce; sicchè preferire un decisivo giudizio

APPENDICE

LORENZO DA PONTE.

Nel mese di ottobre dell'anno 1772, Mozart faceva rappresentare sulle scene di Milano la sua opera seria, *Lucio Silla*, accolta con lo stesso favore delle sue opere precedenti. Da Milano, prima di lasciare per l'ultima volta l'Italia, il già celebre maestro si conduceva, insieme con suo padre Leopoldo, a Venezia, dove l'uno e l'altro, correndo il carnevale, erano ricevuti e festeggiati dai più alti signori della serenissima Repubblica, giacchè i trionfi del giovinetto ammirabile, come lo chiamavano allora in Lombardia, avevano echeggiato da Napoli, da Bologna, da Milano, sulla regina dell'Adriatico, e vi si ripetevano ancora le parole profetiche di Messer: Quel ragazzo ci colpirà tutti quanti. Trovavasi allora a Venezia, nella città delle folte e degli incantesimi, un giovane di ventidue anni, bello, spi-

sull'opera dell'illustre maestro parrebbe temerità soverchia. Tuttavia attraverso le nebbie della mala esecuzione (cittiamo sempre testualmente) al periodico citato sembra di scorgere che non pochi pezzi sieno degni del talento e della fama dell'autore. Ad ogni modo, conclude essere indubitato che il Verdi scrisse il Boccanegra con coscienza da artista.

Queste opinioni dell'Italia Musicale convengono appunto colle nostre, e noi quindi le riproduciamo con una certa soddisfazione. Se non che il giornale suddato non limita a queste sole parole il secondo suo cenno sul Boccanegra. Egli vi aggiunge, esposte a modo di problemi, alcune quistioni del cui scioglimento dichiara per altro cedere ad altri l'assunto. I quesiti da lui proposti, e che noi vogliamo qui trascrivere distesamente, sono i seguenti. Il valente scrittore dell'Italia Musicale dunque domanda:

«Se il nuovo genere di musica in che il Verdi oggi si compiace segni per lui un'epoca di progresso o di decadenza.

«Se all'arte italiana possa giovare la imitazione delle forme straniere, troppo evidentemente iniziata dall'illustre maestro nella *Giovanna de Guzman* e nel *Simon Boccanegra*.

ritoso, intrepido, amante ricercato di avvenenti e garbate gentildonne, di simpatiche e vivaci cittadine; e modesto giovane, col quale i due Mozart si saranno probabilmente scontrati più volte sotto le procurative, alle botteghe da caffè, nei teatri, o coi quali avranno cenato sontuosamente a qualche casino, era Lorenzo da Ponte, amico letterario di Carlo Gazzi, futuro autore del libretto di *Don Giovanni*.

Questo scrittore, il quale aveva preso il cognome di un vescovo che gli si era mostrato oltre ogni dire benefico, aveva sortito i natali nella borgata di Genada il 10 marzo 1749. Uscito d'una famiglia poverissima, egli rimase abbandonato e senza alcuna specie d'istruzione sino all'età del quattordici anni. Allora fu ammesso per carità nel seminario del suo paese nativo, daddove uscì, cinque anni dopo, con sufficiente tesoro di buoni studi, e corse difilato a Venezia per cercarvi fortuna con la sua penna, poco slante temperata e affilata.

Il quadro della società veneziana, nella seconda metà del secolo decimottavo, è uno de' più curiosi che presentò la

Se a questi drammi orribilmente lugubri e complicati, debbano i maestri italiani cercare di preferenza le ispirazioni musicali.

Se infine la vena della melodia sia talmente esaurita dai precedenti maestri, perché oggigi non rimanga altro mezzo da produrre nuovi effetti se non l'artificio delle combinazioni armoniche.

L'autore di quell'articolo chiude il suo tema affermando che tali questioni dibattute seriamente da scrittori coscienti ed onesti, sarebbero per avventura di grande interesse a quanti in Italia coltivano la musica, e forse recherebbero non leggero vantaggio ad un maestro, che pel suo talento e la sua fama eccezionale può dare tanto impulso al progresso come alla decadenza dell'arte. Così il collaboratore di quel foglio.

Verisimilmente l'*Italia Musicale* non indirizzava a noi l'onorevole invito. Checché ne sia, noi vogliamo ciò non ostante prender la parola sull'argomento, non però per discutere i quesiti proposti dall'egregio collaboratore di quel foglio, ma ben invece per richiamare l'attenzione dei critici, che per avventura volessero rispondere all'invito, sull'esattezza dei dati allegati dal periodico milanese. Il che varrà, ci pare, a cangiare di molto l'aspetto della questione, e ad agevolare lo scioglimento, e fors' anche a renderlo, per ora almeno, superfluo.

Lo scrittore dell'*Italia Musicale* direbbe, siccome s'è veduto, quali fatti accertati, 1.° che Verdi adottò, a partire dalla *Giocanna de Guzman*, un nuovo genere di musica; 2.° che questo nuovo genere consisterebbe nella imitazione delle forme straniere; 3.° che questa imitazione importerebbe il ripudio della melodia, sostituendole l'artificio delle combinazioni armoni-

storia. Fu da molti e molte volte dipinto, ma non sarà vano, crediamo, qui riportare in iscorcio alcuni tocchi, dati con mano maestra da Scudo, in uno dei suoi scritti di *Critica e letteratura musicali*, riuniti in un volume che ebbe a Parigi l'onore di due edizioni, in breve spazio di tempo (1).

L'aristocrazia, egli scrive, che si sentiva morire, aveva deposta in gran parte la sua importanza patrizia, e s'era riacostata al popolo il più dolce e più socievole della terra. Tutte le istituzioni cadevano in polvere. La religione era senza gravità, le leggi erano senza influenza, i costumi d'una depravazione da non potersi immaginare. Non si credeva a nulla, né a Dio, né alla ragione. La chiesa era uno spettacolo, il confessionale una corte d'amore, la giustizia un guazzabuglio, il matrimonio uno scherzo. Si pigliava a belle ogni

(1) P. Scudo, nato a Venezia, nella patria di Zarlino, di 1705, il Marcello e di Galoppi, allevato in Germania da un tutore che conosceva le opere di Bach, d'Haydn, di Mozart e di Beethoven, andò a compiere i suoi studi a Parigi nella celebre scuola di Alessandro Choron, fondata nel 1810, e sgraziatamente scomparsa col governo della restaurazione che l'aveva protetta. Egli è conosciuto, non solo come collaboratore della *Revue des Deux Mondes*, della *Revue de Paris* e della *Revue Indépendante*, ma anche come critico che, a proposito di musica, ha mirato a svolgere nei suoi scritti alcuni dei più gravi problemi dello spirito umano. La *Gazzetta Musicale* ha combattuto molte volte le sue opinioni intorno alla musica moderna in generale, ed a quella del maestro Verdi in particolare. Non per questo possiamo ritenere la nostra ammirazione ad un italiano che scrive con tanta eleganza in una lingua non sua, e che ricerca, con la massima buona fede, nell'arte, ciò che verrebbe trovar nella vita, la semplificazione dell'ordine e della libertà, il grande problema dei tempi moderni.

che; 4.° finalmente, che il *Simon Boccanegra* è dramma orribilmente lugubre e complicato.

Se per *complicato* si vuol significare non facile a comprendersi prontamente, siamo d'accordo. Nella sua riduzione del dramma spagnolo il Piave trascurò, non v'ha dubbio, di chiarire diverse essenziali circostanze della favola, o per lo meno di metterle meglio in rilievo; il che rende difatti in sulle prime alquanto malagevole a seguire l'andamento dell'azione. Ma se per *complicato* si volesse esprimere piuttosto un intreccio confuso, ingarbugliato, troppo complicato insomma, confesseremo che in questa opinione non potremmo mai convenire, giacché anzi, a veder nostro, il difetto principale di questo libretto sta all'opposto della quasi assenza di intreccio, in una troppo nuda esposizione del fatto, così che la non breve sequela di scene ond'è costituito il dramma non presenta quel nesso, quella continuità che sola vale a comunicare ad un'azione drammatica una crescente intensità di interesse si pel fatto che si rappresenta quanto per i singoli personaggi. Onde si arriva per dir così al termine dell'opera senza pervenire a simpatizzare abbastanza con essi, quanto cioè sarebbe richiesto a fine di dividere i loro affetti negli istanti prossimi alla catastrofe. Del quale vizio del libro è cagione, crediamo, il non aver dato una maggiore importanza alla parte di Paolo, ch'è pur il personaggio che move tutte le fila dell'azione.

E dello stesso peccato, cioè della mancanza di sufficiente interesse, fu già toccato in queste medesime pagine il libretto della *Giocanna de Guzman*, ed al quale pertanto si dovè imputare il non premissimo effetto di una musica che riuscirebbe pure tutti i requisiti per

casa; si rideva di tutto, del passato, dell'avvenire in questo mondo e nell'altro. Evviva il presente! evviva la buona tavola, il gioco, le belle donne e la musica, in una notte serena, sull'acqua delle lagune! Vadano al diavolo i pensieri foschi e i rimorsi!... Ben una pozza moltiplicata d'inquisitori, di preti, di pulcinelli e di ciarlatani che mangiavano, bevevano, ridevano, danzavano da perdersi il fiato. Era uno strepito assordante di mazzeranghe, di sonagli, di fischi e di mandoline, una festante mascherata della vita, una di quelle vaste anarchie che scoppiano nell'ora suprema delle nazioni.

Venezia era una città di spettacoli, di gioco e d'amore. Le donne erano bianche e graziose; i doviziosi, in generale, istruiti e spiritosi; il popolo allegro e buono. Vi si accorreva da tutte le parti del mondo; si andava a mettersi in quella città incantata, a spersarvi il danaro, a perdersi la ragione. In tempo di carnevale, tutta la città mascheravasi, abbandonandosi al piacere con frenesia. Si ballava persino nei conventi. Un popolo immenso s'incalzava sulle lagune, sulla piazza di San Marco e nel casino, eleganti sostenitori della voluttà. La mischiera era inviolabile, e non pochi sovrani d'Europa nascondevano la corona lor testa sotto le forme di un barattino. Quanta allegria! quale ebbrezza! E quanti lunghi baci dati e gustati nell'ombra! Oh Venezia! oh regina gloriosa dell'Adriatico! esclama il poeta, tu sei il sorriso del mondo!

Simile ad un vascello, vicino a seppellirsi in una notte tenebrosa, Venezia aveva coronata la propria poppa di fiori e s'era illuminata sino alla sommità dell'albero maestro, prima di sparire per sempre entro agli abissi dei mari.

Giunto in questa città unica, in mezzo ad un vortice di folle e d'incantesimi, Lorenzo da Ponte s'innamorò in-

piacere a qualsiasi pubblico, e specialmente, non esitiamo a dirlo, a pubblici italiani. Giacché noi non dividiamo l'opinione di coloro che stimano la *Guzman* essere finta di color forestiero. Ciò che abbiamo egualmente già sostenuto altrove, e cercato quindi di provare. L'esistenza di qualche rarissima frase, una o due al più, di natura non compiutamente italiana, non basta a darci torto. D'altronde di frasi così fatte trovansi diversi esempli anche nelle precedenti opere di Verdi. Corriamo pur di mostrare che anzi in quell'opera fu riabbracciato in non pochi brani il simmetrismo della scuola italiana, il quale era stato abbandonato dal chiaro maestro fin nei suoi primi lavori, per quanto può essere abbandonato da maestro italiano che così efficacemente parlò a uditori italiani.

Che il soggetto poi del *Simon Boccanegra* sia lugubre, o molto, è sentenza che noi non pensiamo per fermo ad impugnare. Ma che i maestri italiani possano cercare anche in siffatto genere di drammatici argomenti le loro ispirazioni musicali, e ve lo possano non di rado trovare, ed i pubblici restarne anche molto soddisfatti, è pure un fatto di cui si contano non pochi esempi. Domandiamo noi adesso all'*Italia Musicale*, come altra volta chiedemmo al signor Dolécluzo, il noto critico dei *Debats*, domandiamo se *Rigoletto*, se il *Trovatore*, ed abbandonando Verdi, se *Beatrice di Tenda*, se *Lucia di Lammermoor*, se *Lucrezia Borgia*, se *Diello*, se finalmente *Senjamiche* possano chiamarsi drammi non lugubri del *Simon Boccanegra*?

In seguito alle cose da noi qui discorse, il lettore comprenderà di leggeri che tanto menò ancora possiamo sottoscrivere al postiero del giornale citato, il quale trova che nella *Guzman* e nel *Boccanegra* si è dato pieno

medesimo di una giovane veneziana che gli ispirò alcuni bei sonetti. Dopo quest'avventura amorosa, un'avvenimento straniera s'impadronì del suo cuore, senza ch'egli potesse decidersi a romperlo col primo oggetto della sua tenerezza. Eccolo per conseguenza, lieto della sua vita, fra due donne delle quali egli si cattiva egualmente l'affetto e inganna la vigilanza, possedendo d'uno in altro casino, da questo in quel teatro, esercitando il suo spirito pronto e vivace in dispute letterarie contro l'abate Chiari, rideudo del suo secolo e beffandosi, col suo intimo amico Carlo Gozzi, delle commedie di Carlo Goldoni, impastate, come egli dice, di una morale non meno fredda che lugubre.

Immerso in questa maniera negli intrighi amorosi e letterari, giocando disperatamente, battendosi o mettendosi in dispute, ora per una donna ed ora per un epigramma, e abbandonando la sua anima e la sua gioventù alla balia di venti contrari, egli fu d'improvviso e dolorosamente colpito, in mezzo al suo sogno d'amore.

Un inquisitore di Stato gli rapì la sua bella straniera e l'obbligò a lasciare senza ostanza Venezia. Il giovane poeta fuggì a Treviso, il cui vescovo lo nominò professore di retorica nel ginnasio della città. Una nuova peripezia di cuore e alcune parole tenerarie, benché pronunziate a bassa voce, contro il governo di Venezia, lo forzarono ad esulare dagli stati della Repubblica.

Andò a Gorizia: ma sasso appena nel migliore albergo di colà, s'innamorò della moglie dell'oste, la quale non seppe resistere alla seduzione del suo spirito, alla sua gioventù piena di brio e d'eléganza. Egli trascorse in quel piccolo angolo della terra alcuni giorni di solitaria misteriosa, che annoverò poscia fra i più belli della sua vita; se non che, dovette interrompere ancora una volta codesto

licenziamento alla melodia, sostituendo ad essa, come già abbiamo avvertito, l'artificio delle combinazioni armoniche.

Cosa poi si vuole veramente significare con questa espressione alquanto vaga di *combinazioni armoniche*? Vorrebbero forse designare l'impiego di nuovi ed astrusi accordi, un intreccio complicato e scolastico di parti, una intemperanza di modulazioni? O si vuole piuttosto alludere a quelli che in altro passo dello scritto medesimo vengono chiamati *studiosi artifici strumentali*? Ma, qualunque di queste cose abbiasi inteso indicare, per quanto lo si assoggetti a minuto esame, sfidiamo a trovare alcun che di simile nel *Boccanegra*. Diremo cioè più esattamente: diremo che in quest'opera nessuno saprebbe riavvenire né sfoggio di modulazioni, né impiego d'accordi, né irrequiete di armonia, né artifici orchestrali maggiori che nelle altre opere dello stesso compositore, comprendendovi anche le meglio accorte, come il *Trovatore*, il *Macbeth*, la *Milleville*, il *Rigoletto*. Che più? Nei *Lombardi*, nel *Nabucco* medesimo, v'hanno degli artifici contrappuntistici di gran lunga più complicati di quelli del *Boccanegra*. Che se ne togliamo il secondo duetto a baritono e basso, dove notasi una certa lotta di accordi fuor del comune, è lecito affermare che questa è anzi fra le opere più piene di Verdi. Saremmo quasi per dire che se v'ha menda nel *Boccanegra*, ed è quella di una soverchia quiete, di una straordinaria semplicità.

Nè quindi vogliamo passare senza qualche commento la sentenza che caratterizza d'*artificioso* lo strumentale di quest'opera.

Quello che fu detto per rispetto agli accordi, alle modulazioni, alle scolastiche combinazioni di parti,

nuovo episodio d'un sentimento eterno nella sua fonte, e fuggir gl'inimici che s'era tirati addosso con lo spettacolo della sua felicità e la mordacità del suo spirito.

Lorenzo da Ponte se ne andò da Gorizia a Dresda, città seducente, che sotto un clima temperato, racchiude tutte le seduzioni e tutti i profumi delle contrade meridionali, e colà non tardò ad abbandonarsi all'impeto dei suoi appetiti, corteggiando la bruna e la bionda, la Tedesca e l'Italiana, la principessa e la prima donna, alle quali infine antepose la giovane principessa, come ci ha confessato dappoi per bocca di Leporello.

Da Ponte, diventa a un tratto l'amante segreto di due sorelle, le quali il ricevono alternativamente nel medesimo santuario, e delle quali inganna per qualche tempo il candore, finché danno fuori un bel giorno come donna Anna e donna Elvira, e le loro imprecazioni accompagnate da furore e da tenerezza lo forzano a cercare un rifugio a Vienna, non portando altri beni con sé, fuori d'una commendatizia del poeta Colarino Mazzola pel maestro Sarti.

Questi il presenta all'imperatore Giuseppe II, il quale prediligendo singolarmente la poesia e la musica italiane, lo accetta come suo poeta, mettendolo al posto di Metastasio morto da poco tempo. Ecco adunque Da Ponte divenuto il poeta favorito di un principe potente, e stabilito in una città che era allora il centro del maggior movimento musicale (1).

Si avrebbe potuto credere ormai terminata la parte più intrascorsa di codesto singolare destino; ma era scritto che colui il quale ha disegnato i primi lineamenti del co-

(1) Il poeta Bertoni, autore del *Millemario Sordello*, fu il successore di Da Ponte alla corte di Vienna.

lo dobbiamo ripetere in proposito dello strumentale. Nulla difatti di più limpido, di più semplice dell'orchestrazione del *Boccanegra*, ove se ne tragga il brano succitato e, se vuoi, la seconda parte di un coro del prologo e la stretta del primo finale. Tra piccoli brani che sono un nulla in confronto all'intero spartito, e che ad ogni modo e in Mercadante e in Donizetti, e in Rossini segnatamente, trovano riscontri senza paragone più artificiali. Se poi si volesse dar il nome di *artificio* alla somma accuratezza, alla perfezione, che è tal veramente, dello strumentale, all'ammirabile maniera di appropriare i singoli strumenti e i singoli gruppi strumentali ai diversi concetti, e se di questa appropriatezza se ne volesse far un delitto, allora non ci rimarrebbe che a tacere; tanto strana sarebbe l'accusa!

Se quindi non è vero che nella *Guzman* e nel *Boccanegra* esistano complicità, né armoniche, né contrappuntistiche, né strumentali in maggior quantità che nelle precedenti e più popolari opere di Verdi, in che mai dunque potrà consistere questa sua imitazione delle forme straniere, tanto cantata e ricantata in tutti i toni dal giornalismo di questi ultimi giorni? Noi non sapremmo vederla che nel proponimento manifesto di Verdi di atternersi, nella fattura de' suoi canti, allo stile così detto sillabico e declamato anziché al gorgheggiato ed ornato. Ma, valga il vero, lo adottò egli forse quest'oggi o ieri soltanto, cioè solamente nel *Boccanegra* e nella *Giovanna de Guzman*, o non ha egli piuttosto seguito questo sistema sin dai primordi della sua carriera? Sempre lo segui; sempre preferì il canto sillabico al gorgheggiato, salvo rarissime eccezioni.

Che poi si possa sostenere, e così ricisamente, che Verdi rinunciò in questo spartito alla melodia, è ciò che non possiamo capire affatto. Mai forse, come qui, Verdi accordò un posto maggiore alla vera, alla schietta me-

lodia. Tutta melodia, melodia maschia e dovuta è quella della stupenda preghiera del basso nel prologo: tutta melodia, spirante un'ineffabile mestizia è quella dello strumentale che le tien dietro: ispirazione insuperabile! Tutta melodia, o nel senso che la intende chiunque, sono la cavatina del soprano, il duetto che la segue, e l'altro duetto a soprano e baritono. Melodia è quella dell'aria, melodia quella del ballabile, melodia quella del largo del finale. Melodie passionata ed elevatissima quella della romanza di Adorno; o non meno quella del duettino seguente: melodia austera ed arida quella del largo del terzetto, bollente e feroce quella della stretta interna, al cui effetto, che dovrebbe esser quello di una crescente intensità, è peccato che la struttura speciale di questo teatro non si presti menomamente. Melodia finalmente di affetto straordinario è quella dell'adagio del duetto nel terzo atto, e melodia di delicatezza insuperabile quella della chiusa del quartetto finale.

Nè trattasi, in tutta questa lunga enumerazione, di melodie frastagliate, contorte, spezzate, con successioni di suoni di indole straniera. Niente di tutto questo: trattasi di melodie di forma tutta italiana, scorrevoli, spontanee, perfettamente ritmate, perfettamente periodate: tali insomma che l'orecchio si dell'intelligente che del profano non sentesi mai arrestato per via dal menomo urto.

Sappiamo anche noi che queste melodie, perchè spoglie d'ornamenti, hanno poca analogia con quelle, per esempio, della *Semiramide*, le quali adesso si vorrebbero far passare come il genuino, l'unico tipo del canto italiano. Ma e quelle della *Norma* hanno forse maggiori attinenze dei canti del *Boccanegra* collo spartito rossiniano? e nonpertanto vi sarebbe alcuno di noi che osasse dire, col Pétis per esempio, che le melodie della *Norma*, e di Bellini in genere, sono in-

delle sue affezioni, in mezzo ad una popolazione rigida e melancolica, allorchè, per inattesa fortuna, venne a saper che Garcia, forse il solo gran virtuoso d'Europa che abbia saputo comprendere e interpretare la parte di Don Giovanni, era sbarcato a Nuova York, accompagnato dalla sua famiglia. Col cuore commosso come a vent'anni, egli corre dall'artista, che non aveva mai visto, e s'annunzia nel modo seguente: Io son Lorenzo Da Ponte, l'autor del libretto di *Don Giovanni*, l'amico di Mozart.

Balzò di gioia Garcia a tale annunzio, e gettossi al collo del poeta, col quale s'intese tosto di mettere in scena, sul teatro di Nuova York, il capo d'opera di Mozart. Se non che, mancava un tenore per cantare la parte di Don Ottavio: e come si fa? Da Ponte, a forza di passi e di preghiere, riesce a trovare un dilettante disposto a toglier di mezzo l'ostacolo. A questo modo appunto fu rappresentato per la prima volta a Nuova York questo spartito colossale, cantando Garcia la parte di Don Giovanni e la celebre sua figlia, che non era ancora madama Malibran, quella di Zerlina. Fu questo l'ultimo giorno lieto di Lorenzo Da Ponte. Prima di morire, abbandonato sopra una terra fredda ed inospita, tanto lontana dalla sua cara Venezia e dal cielo che aveva veduto nascere, egli poté bearsi ancora una volta nelle soavi rievocazioni della sua gioventù. Da Ponte morì a Nuova York, il 17 agosto 1858, in età di novant'anni, nella più squallida miseria.

(Continua)

P.

formato allo stile dell'opera francese? L'essenza della melodia, lo sappia anche il signor Pétis, non sta negli ornamenti: epperò quando una melodia presenta pienezza di periodo, spontaneità di successioni dei suoni, rispondenza di frasi, naturalezza di ritmo, diciamo pure senza titubanza che questa è melodia prettamente italiana, non meno italiana di quelle di Donizetti, di Bellini, di Rossini.

Se v'ha una qualche innovazione a notare in quest'opera, ella sta (né veramente innovazione potrebbe dirsi) sta essa nella straordinaria cura del maestro ché mai la maggiore, nel renderlo emergente in singolar modo il dialogo, nel porre in evidenza gli affetti diversi de' personaggi, e non valendosi, com' altri pensa, di artifici strumentali, sibbene per mezzo della sola recitazione, della sola parola, cantata, del solo canto insomma. Ma appunto perchè l'accuratezza fu là ancor più che altrove condensata, appunto perchè tutti gli effetti cardinali di questo lavoro furono calcolati sull'esecuzione perfetta delle parti cantanti, doveva di necessità vealrò che mancata questa, e mancata anzi ne' personaggi più vitali del dramma, l'edificio rovinasse o ne rimanesse fortemente conquassato. E così accadde.

Ma accadrà pur anco che riallestita quandochessia quest'opera con artisti pienamente idonei non solo a comprenderla, ma eziandio a farla comprendere, essa risorgerà, come avvenne di tanti altri capolavori, brillando di tutta la sua luce, scoprendo una quantità di bellezze delle quali adesso nessuno potrebbe nemmeno sospettare l'esistenza.

RIVISTA.

5 febbrajo.

SOMMARIO. Le sorelle Marchisio nella *Norma* - Gazzini a Milano. - Una commentalizza di Lietz. - Bibliografia.

Le sorelle Marchisio hanno grandissimo il merito, assai costante e prodiga dispensiera di trionfi la fortuna! Non si ereda che le nostre parole vogliano maliziosamente alludere ad una supremazia della cieca e volubile diva. Tutt'altro: poichè se avvenisse il possibile caso che altrove e per poco la capricciosa amica le abbandonasse, diremmo sempre di loro quel gran bene che si meritano, notandone i pregi ed i difetti indipendentemente dai mutabili accogliimenti. - Ciò avvertiamo, perchè siamo in debito di dichiarare che stavolta il nostro giudizio non può modellarsi appunto sull'esito clamoroso della prima rappresentazione della *Norma*, il quale escluderebbe ogni minima censura. - Gli applausi furono continui, spontanei, unanimi, quasi ad ogni pezzo, ad ognuna delle frasi ov'è statuito che l'artista debba dar saggio di valore o d'insufficienza. - Dell'ollegro del secondo duetto fra Norma e Adalgisa si volle, con grandi acclamazioni, la replica. - Ogni gesto, ogni espressione che solo si avvicinasse all'efficacia voluta dalla parola e dalla musica, era colta con affrettate dimostrazioni di aggradimento, e sicchè talvolta pareva si applaudisse per una prestabilita necessità di una perfetta esecuzione, piuttostochè per la effettiva realtà di

una tale perfezione. - Se non c'erano tutti i requisiti, ci dovermo essere, locchè per il pubblico talora torna lo stesso. - *Norma*, oltrechè una musicale espressione, è un personaggio, un dramma, e, per continuare sulla loggia del copiosissimo Janin, *Norma* è una passione, una gelosia, una dignità, un sublime complesso in cui musicalmente e poeticamente si fondono gli elementi dell'espressione plastica, ideale e sentimentale. - Figure che non comportano movenze stentate e abiti accomodati alle non adatte strutture. - Nella signora Carlotta Marchisio la dote che primeggia è il canto, puro, agile, finito ed espressivo: questo pregio principalissimo essa lo portò sulle scene fin dalle prime prove, perchè frutto di un'educazione accurata e paziente, educazione alla quale nessuno dei giovani cantanti d'oggiorno sa sottomettersi. - La signora Marchisio non ha un talento puramente meccanico; oltre ai meriti acquisiti, v'ha nel suo canto un accento grandissimo, che le scaturisce spontaneo, caloroso dall'anima, che si solleva alla più sentita espressione dell'affetto. - Per la grande figura di Norma quale l'ha ideata Romani, e divinamente musicata il Bellini, occorrono nell'artista requisiti specialissimi, i quali danno alla statura la grandiosità del contorno, alla passione tutto il sentimento ardente, profetico e guerriero. - E la persona e la voce della signora Marchisio si oppongono a questa perfetta rappresentazione: la persona che, per la poca esperienza della scena, non ha naturalezza e graziosa dignità di portamento: la voce che, ad onta del timbro soavissimo, non ha il grado d'intensità e di forza richiesto in alcuni punti drammatici dalla musica. - Quanto alla parte di Adalgisa, crediamo fermamente che la signora Barbara Marchisio la canti nell'altro che per non staccarsi dall'inseparabile sorella, perchè la sua voce di schietto e profondo contralto non è certo la più propria a ripetere i toni e melodici accenti della giovane sacerdotessa; sonvi certe note e certe inflessioni di quella voce che fanno sempre dimenticare le misfiebri vesti d'Adalgisa per l'elmo e la lorica del valoroso Arsoce! Per quanto veloci e forbite le cadenze, lo è sempre una musica trasformata nel suo significato ideale, destituita del valore drammatico per colpa d'una inevitabile riduzione. - In questa parola riduzione noi concentriamo tutti i nostri capi d'accusa. - In Francia adesso vi sono tribunali inesorabili che processano e condannano artisti ed impresari qualora s'attentino di modificare o mutilare le musiche senza il consenso degli autori.

Quantunque partigiani della proprietà intellettuale assoluta, illimitata e perpetua, noi non arriviamo a questi estremi, che in altro modo sfornerebbero l'arte. - Non vogliamo, come i padri della compagnia, applicare alle opere d'arte la massima *Sunt ut sunt, aut non sunt!* Fino ad un certo punto l'arte esecutiva può prendersi delle licenze verso l'arte creativa, cioè quando resti inalterato il fondamento del concetto musicale e drammatico. - Nella parte di Adalgisa cantata dalla Marchisio, prima di tutto è la voce di contralto che altera virtualmente la musica: poi sonvi le accomodate, le omissioni, le variazioni e le trasposizioni di tono, delle quali non vogliamo per brevità fare la lunga ed esattissima statistica.

Concludendo: la signora Carlotta Marchisio è inarriva-

lile quando nella musica avvì canto puro ed affetto: nei grandi momenti ove assume il colore della ispirazione profetica, dell'ardore bellicoso, della passione infiammata dallo sdegno e dalla gelosia, è una Norma che lascia di gran lunga desiderare i vecchi confronti, e forse anche i recenti.

Panconi è un esimio Pollione: crediamo che nessuno degli attuali tenori potrebbe cantare con maggiore potenza di voce ed accento drammatico la difficile parte del proconsole, tanto ardua per la tessitura stentorea della musica. - E' non creda che la forza gli faccia difetto, ché anzi ne ha talora di troppa. - Gli applausi ch'egli divide colle sorelle Marchisio non furono certo per esso sovrabbandanti. - Anche il Laterza colla sua bella voce di basso e col buon metodo di canto contribuì al fortunatissimo esito dello spettacolo.

Il violinista Bazzini è da pochi giorni in Milano: e' dara quanto prima un concerto, in cui s'ascoltano alcune composizioni originali, che destarono altrove tanto entusiasmo per l'eleganza e la bellezza della fattura cui rende ancor più appariscente la mirabile esecuzione del celebre artista.

L'infaticabile Jules Janin, non pago della lunedìana dei *Debats*, e delle molte opere di circostanza che va stemperando tattogiora nei libri e nelle colonne di non so quanti giornali, s'era fatto il cronista parigino nell'appendice dell'*Indépendance Belge*; se non che quel mestiere, ch'esige una gran dose di sale e di pepe, e all'occorrenza di coraggio, non garbava gran fatto all'innocente e gioviale critico, provvisto non altro che di sinonimi e concetti.

Erasto (ché tale è il suo pseudonimo) venne prestissimo alla dimissione, ed ora invece delle *crònache* scrive certi articoli che intitolò gli *eteaetera* del tempo presente, specie di *olla podrida* letteraria ove si contengono confuse notizie di vivi, commemorazioni di morti, critiche di libri, insomma tutte quelle cose di questo povero mondo che come gli *eteaetera* vanno piuttosto sottintese che annunziate. - Il panciauto Erasto è l'unico dei grandi artisti, e si compiace di rileggere ad alta voce le lettere che gli inviano. Fra queste avvì una curiosa commendatizia di Francesco Liszt, posta nel numero degli *eteaetera*. Si sa che il grande pianista e compositore, oltre che alla sua gloria, pensa molto a quella dei suoi discepoli e proseliti, tanto è vero che recentemente a Weimar montò sulle furie perché il pubblico ha fischiato l'opera d'un suo neocolito, il Cornelius juniore. - Adesso che la scuola dell'avvenire è in uno stato sfortunato, Liszt pone maggior cura alla propagazione dei suoi principi, caccia innanzi gli avamposti strombettandoli più valorosi di quello forse non sieno. - A J. Janin egli parla d'un giovane pianista polacco, che si reca a Parigi, in questi termini molto lusinghieri pel raccomandato, e in vero non troppo modesti per sè medesimo: « Croyez moi, ce n'est pas sans raison que le jeune pianiste a été appelé le Liszt de l'avenir, et moi qui vous parle, M. Liszt d'autrefois, je me mire aux dots tumultueux qui s'entreballent sous les doigts inspirés de ce petit géant. Il est né à Varsovie, il vient de Weimar, il a traversé Vienne, Pra-

gue et Berlio, il arrive inconnu à Paris, Paris nous le rendra célèbre. Il y a du Mazepa dans ce jeune homme, et quand il aura tué sous lui une douzaine des meilleurs pianos d'Erard, et Dieu sait que ces sortes de courtoisiers sont difficiles à dompter, mon petit Mazepa ne s'en portera pas plus mal ». Firmato Liszt. - Poveri piani di Erard! Che Idlio la mandi lor buona se hanno da accapigliarsi colle dita d'un suonatore a cui Liszt fa di cappello!

Il signor J. Lesfauris ha pubblicato un opuscolo intitolato, *Essai d'esthétique*, in cinque parti, l'una delle quali consacrata alla musica: gli assioni son chiari e semplici, ma talora d'una tale semplicità che confina colla dabbenaggine: basti quello che citiamo testualmente: « Dans le genre sérieux, l'art consiste à présenter le beau par son côté sérieux ». Avvi qualche buona osservazione sui differenti generi di musica seria, comica, e semiseria.

È uscito per cura dell'editore Guildi di Firenze, in un volume, lo *Studio sulle Opere di Giuseppe Verdi*, che il sig. Basevi ha prima pubblicato in molti articoli nel giornale di Firenze *L'Armonia*.

NUOVE PUBBLICAZIONI DELLO STABILIMENTO RICORDI.

Uno dei migliori Metodi per Clarinetto è certamente quello di **Lefevre**, composto per il Conservatorio di Parigi, e adottato dal Conservatorio di Milano. Di questo **Metodo** è ora uscita una seconda edizione, nitida e corretta, colle parti d'accompagnamento trasportate in Clavo di Sol, e con aggiunta di un corso regolare di Scale, Salti e nuovi Esercizi di Luigi Bassi, primo Clarinetto dell'Opera al teatro alla Scala. La parte prima contiene i Principi elementari, Scale, Salti ed Esercizi; la seconda, 12 Sonate e 2 Duetti; la terza, Esercizi in diversi toni.

La più recente composizione di **Bisma Famugalli** è un pezzo originale per Pianoforte, intitolato **2.º Capriccio**, op. 111.

È uscita la **Sinfonia** dell'opera **Il Diavolo della notte** di **Bottesini**, tolta per Pianoforte a quattro mani da Giulio Ricordi.

La **Polka popolare** di **P. Glorza** fu pure ridotta per Violino solo, e per Pianoforte e Violino. Nell'entrante settimana ne escirà anche la partitura per Banda.

Marcella è il titolo di una **Polka-Mazurka** per Piano e Pianoforte di **E. Tornaghi**.

Sono usciti due altri pezzi per danza, per Pianoforte solo, di **Gio. Strauss**: Op. 210, **Addio a Pietroburgo**; Valzer; Op. 211, **Champagner-Polka**.

Un nuovo **Album vocale** di **Luigi Moroni** ha per titolo *Inspirazioni della sera*, e contiene i pezzi seguenti: N. 1. *La Notte*. Ricianza per Mezzo-Soprano o Baritone. N. 2. *Stornello per Mezzo-Soprano o Baritone*. N. 3. *Stornello per Soprano o Tenore*. N. 4. *Barcarola*. Duetto per Soprano e Contralto. N. 5. *Serenata campetese*. Duetto per Soprano e Contralto. N. 6. *La Campana della sera*. Notturno a tre voci, Soprano, Tenore e Basso. Tutti i pezzi hanno la parte del canto in Clavo di Sol.

C. G. Liekl trascrisse per Fisarmonica e Pianoforte il Quartetto del **Rigoletto**, la **Sonata** op. 79, e la **Sonata** op. 90 di Beethoven.

V'ha anche un pezzo per Cornetta a pistone, il quale racchiude le melodie più favorite del **Trovatore**, trascritte da **V. Beé-tunière**.

Citeremo infine una **Marsia**, *Principe Barintinsky*, di **Gio. Strauss**, e l'edizione seconda di **Tre Serenate** per tre Flauti di **S. Mercadante**.

CARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE

(CORRISPONDENZA DELLA GERMANIA)

Berlino, 1.º Febbrajo.

Da bel principio ho a darvi una spiacevole notizia. cioè la cessazione del giornale intitolato *Zeitung für Liederkrauer und Gesangsvereine*. Questo pregevolissimo periodico musicale vide la luce in Amburgo presso Kayser, ed aveva già vissuto felicemente due anni; fece molto di bene, e contribuì in ispecie a promuovere il canto corale. A tale scopo pubblicava la cronaca delle principali società di canto, dava relazioni sopra importanti produzioni vocali, faceva progetti per la migliore istruzione delle società stesse, dava suggerimenti per la scelta dei programmi, raccomandava lo studio delle migliori composizioni, indicava una specie di repertorio, e finalmente faceva l'analisi teorico-pratico-estetica di ogni composizione. Cure meritevoli invero! Ora andò in rovina anche quest'opera di telesemplicità onde o perché? chiede il lettore! Per mancanza d'associati? Ognuno si compiaceva di vedersi encomiato nella suominata gazzetta, ma senza rincontrare a sostenerla. Or bene, se le Società armoniche non hanno neppure i mezzi di procurarsi le gazzette musicali, che cosa mai possono fare i privati? Io avrei forse il destro di influenzare la pubblica opinione a migliore sostegno di questo gazzette; ma qual giovamento potrei recare? - Nella Germania in generale si ama e si coltiva la musica; oppure in molte città, tra le altre a Regensburg, che conta più di 30,000 abitanti, non trovasi alcuna gazzetta musicale. Vi sono, è vero, giornali politici e teatrali che parlano di musica; ma chi potrebbe sostenere che gli articoli di tali periodici rechino vantaggio all'arte? Siffatte relazioni sono per lo più pagate, e devono incanare questo o quell'individuo. Per buoni che siano gli scritti musicali, a cagion d'esempio, nella *Nuova Gazzetta di Monaco*, nel *Mercurio di Berlino*, ecc. manca però loro l'alta consacrazione artistica. Se la cosa andrà di bene in meglio, non lo so, ma ho dubio assai.

Dopo questo fatto, che forse più d'ogni altro caratterizza la storia delle condizioni musicali della Germania, proseguo le mie relazioni sulle più recenti produzioni letterario-musicali.

Nell'ultima mia corrispondenza ho fatto menzione dell'opera *Liszt come Sinfonista*; ora ne dirò qualche parola. È scritta dal chiarissimo redattore della *Nuova Gazzetta musicale*, Fr. Brendel, l'ardente propagatore della così detta *musica dell'avvenire*.

« Liszt, vi è detto fra le altre cose, s'impadronisce colla poetica fantasia delle materie più disperate o le trascina nella sfera musicale, per esempio Dante, Tasso, Faust, Prometeo, Orfeo, ecc. ». Ora la questione sta in ciò, se Liszt abbia realmente raggiunto, conopia o riprodotto, nelle sue così dette *Poesie Sinfoniche*, lo spirito o il carattere di quegli uomini, di quelle opere, di quelle poesie, e in generale se queste siano materie tali da comprendere nell'estetica musicale. Si può ammettere che la musica strumentale debba esprimersi sempre con completezza, che nella scelta dei mezzi possa o debba fare progressi; ma, ammesso anche che

Liszt abbia fatto ciò che si era proposto, è certamente arrischiato il collocarlo a lato di Mozart e Beethoven. Brendel dice, che « per comprendere queste composizioni di Liszt bisogna esser dotati della fede; allora ne seguono infallibilmente l'intelligenza o il dilio ». - Può essere! Ma chi mi dà la fede richiesta? Forse che volle dire una ragione e ben fondata persuasione? Orvero s'ha realmente una fede implicita? oppure che la fede, in fatto d'arte, sia anch'essa un dono di Dio, come la fede religiosa? (*)

A proposito della musica dell'avvenire, voglio farvi conoscere l'opinione dell'*Austriaco Messaggiere delle Scuole* e de' suoi redattori, Krombholz e Becker, opinione che non si può bene definire.

« 1.º La musica dell'avvenire, dice quel foglio, si distingue per eccessivo sforzo all'effetto; a ciò conseguire adopera il tumultuare e l'infuriare di violente sonorità, l'uso del contrapposti, la indeterminazione della misura. - 2.º Essa fa uno sforzo continuo per escire dai suoi limiti, cosicché diventa eccessivamente spezzata ed affannosa. - 3.º Si caratterizza per la tendenza alle forme stentate di una nuova espressione musicale. - 4.º Difetta di melodia. - Finalmente le composizioni della nuova scuola sono sovente artificiose, di ardua comprensione, ed offrono all'esecutore molte difficoltà ». - (Riguardo a quest'ultima parola mi torna a mente l'osservazione di un celebre violinista: « per lo opere di Wagner dovrei inventare o studiare una posizione affatto nuova e speciale »).

Basta per oggi! La prossima volta entrerò in discorso sulla già menzionata *Nuova Gazzetta musicale*, essendo questa un documento di storia musicale tedesca. Finisco la mia lettera col citare un paio di novelli teatrali, che, secondo le relazioni, non sono di grande importanza: la musica di Sedel pel *Greuther-Tut* di Pöckl, graziosa, ma frivola; l'opera *Le Donne di Winckberg* di Schmidt, musica facile e graziosa, ma piena di reminiscenze. - All'incontro si fanno molti elogi dell'opera *Anna von Lindheim* di Abert. Il *Mercurio di Berlino* ne loda l'istrumentazione, la ricchezza di melodie, e dice che Abert seppero felicemente collegare la vecchia colla nuova tendenza.

NOTIZIE ITALIANE

- **Firenze**. Teatro della Pergola. *Linda di Chamuniz*. Questa perla di Savoja, vera perla musicale del Donizetti, comparè su questo scene. Il successo in generale non fu troppo lieto: vi erano dei confronti terribili da superare. Il Bellinioni buffo, non fu troppo simpatico al pubblico, la Mariotti (Pierina) non accomodò certo il pericolante naviglio. Il Rossi-Ghelli non dispiacque, ed in alcuni punti cantò assai bene: così pure il Cervini. La Salvini-Donatelli ebbe a sopportare il malumore del pubblico, il quale si tradusse nel non venire essa applaudita come meritava. Ella cantò egregiamente. Contribuì alla fredde accoglienza il non aver ella saputo vestirsi in modo, o raffigurarsi da rappresentare con qualche illusione il personaggio di Linda. Il pubblico nondimeno accorre al teatro e si contenta di gustare silenziosamente le magiche melodie del Donizetti. (*Armonia*)

- **Roma**. La nuova opera di Verdi, *Un ballo in maschera*, da rappresentarsi al teatro Apollo, avrà ad esecutori principali lo signore Giuliano-Dejean, Sbriscia Zelinda, Scotti Pamola, ed i signori Fraschini e Giraloni.

- **Trieste**. Il pianista Genaro Perrelli diede quattro concerti, tutti con esito brillante, in specie l'ultimo, che ebbe luogo

(*) Questo importante argomento della *Musica dell'avvenire*, troppo ignoto agli Italiani, e sul quale lasciamo intera indipendenza d'opinione al nostro corrispondente di Germania, merita una trattazione più ampia. - L'analisi che faremo delle opere sinfoniche di Liszt pubblicate per due pianoforti dall'editore Breitkopf di Lipsia, ci porgerà opportuna occasione all'esame di questa nuova scuola che conta fra i proseliti tanti chiarissimi ingegni.

al teatro dell'Armonia, ove convenne un pubblico scelto e numero- so. Lo *Scherzo Pastorale* ebbe gli onori dell'accademia. L'11, nell'7 il Perrelli darà il suo concerto d'addio nella sala Ara, e poi ritornerà a Milano.

- **Vicenza**, 30 gennaio. La settimana scorsa favorevole agli spettacoli. Siamo ancora sotto l'impressione del concerto dato al Broletto lunedì sera dai signori Bottesini e Trombini, che riuscì maggiore dell'aspettazione. Lavoro non si potrebbe udire senza meraviglia questo prodigio dell'arte, questo fenomeno del contrabbasso che è il Bottesini. La parola non potrebbe esprimere le soavi impressioni che egli sa destare nell'animo, o descrivere il singular magistero per cui sa trarre dal suo strumento le note più delicate e commoventi. Le più ardue difficoltà sono superate come cosa lieve, si che non l'accorgersi che egli avanzi tra mani il contrabbasso se talora quasi a bella posta non lo ne fa essere avvertito con qualche arca.

Il sig. Trombini è ben degno di essergli compagno. La rara abilità sua e come concertista e come compositore è troppo conosciuta perchè abbiamo a parlarne, ed ebbe recentemente una splendida conferma nella capitale Lombarda. Noi potemmo apprezzarla nella Fantasia concertata per due violini sui motivi del *Traviata* da lui composta e dedicata alle sorelle Ferni. E dire che il Bottesini seppe tradurla sul contrabbasso mantenendo l'armonia il più agevole e toccante col deliziosi suoni del violino!

Il pubblico assai numeroso (e lo sarebbe stato ancor più senza lo spettacolo dato la sera stessa al Teatro Berlico) scorteggiò i valentissimi artisti con unanimi e fragorose acclamazioni. Il desiderio di udirli nuovamente è generale, e noi erodiamo che essi vorranno compiacerci. (Berico)

CRONACA STRANIERA

- **Berlino**. Fra i principali sostegni del movimento artistico nella capitale prussiana annoverasi il *Domichor*. Fondato da 18 anni, secondo il sistema della Cappella papale, conta oggi da 60 a 70 membri, metà adulti, metà fanciulli. Istituzioni simili vennero recentemente fondate in Hannover ed in Schwerin. Il *Domichor* canta ogni domenica durante i divini uffici, e dà inoltre una serie di concerti d'abbonamento ogni inverno, ai quali assiste un pubblico scelto e numeroso. La famiglia reale usava rare volte a tali serate. Nella seconda di questo inverno, che ebbe luogo il 22 gennaio, si eseguirono: *Ave regina colorum* di Vittoria; *Kyrie* di Giovanni Matteo Asola; Offertorio di Fiorani; Concerto per cembalo di stile italiano di G. S. Bach, eseguito dal pianista della Corte, Hans von Bülow; *Adoramus te, Christe*, di Benelli; Corale di Esord; Lamentazioni di Melchiorre Frank; Adagio e sei Variazioni per pianoforte di Beethoven, eseguite dal detto Bülow; *Lobgesang* di Mendelssohn.

- Il succitato pianista Bülow, difensore della *musica dell'avvenire*, il quale con rara energia e con proprio sacrificio redonda i mezzi più possenti per fare propaganda di questa nuova scuola e guadagnare proseliti, nella sala dell'Accademia di canto ha offerto un burrascoso concerto, composto quasi interamente di lavori di questa scuola. Vi figuravano i nomi di Berlioz, Liszt, Wagner, ecc. Terminata la Poema Sinfonica, l'*Ideale*, di Liszt, alcuni entusiasti dell'*avvenire* si fecero ad applaudire; ma la maggioranza dell'uditorio protestò con manifestazioni energiche contro i pianisti, obbligandoli al silenzio. Allora il concertista Bülow si presentò al pubblico, invitando i *fischiatori* a lasciare la sala, ed a *tutti manifestazioni sono contro i costumi*. Il pubblico, affiso in massa, si mantenne passivo a questa provocazione; forse per rispetto alla presente principessa di Prussia, o forse anche perchè pochissimi avevano udite le parole di Bülow. Ma in appresso la cosa levò tanto rumore, che per un paio di giorni non parlavasi d'altro nella città. - Il giornale *Recessionen*, da noi togliamo questa notizia, che egli intitolò un *triptico scandalo*, avendola collegata colla dimissione di Liszt in seguito alla disapprovazione dell'opera del suo allievo Cornelius, e ad

altro aneddoto di genere consimile, conclude con queste troppo severe e irriverenti parole: « Dunque dappertutto la stessa arroganza di una diffamata coterie, la stessa millanteria, lo stesso dispotismo nel voler imporre certe opere; dappertutto la stessa ira impotente, subito che la maggioranza dei musicisti e conoscitori ragionevoli si manifesti contraria a tali sforzi ».

- A queste parole del giornale summenzionato fanno eco, sebbene con minore severità, alcuni altri giornali della Germania, in generale poco propensi ad incensare la *musica dell'avvenire*.

- **Cassell**. Fra breve verrà alla luce una bella composizione di Spohr, scritta per la festa di Santa Cecilia nell'anno 1823, ma non ancora pubblicata. È un *Inno a Santa Cecilia* per coro e assolo di soprano con accompagnamento di pianoforte.

- **Costantinopoli**. A quel teatro si rappresentano le opere *Beatrice di Tenda* e *Scaramuccia*; in ambedue canta il baritone Laurence, cui i giornali tributano molti elogi. Fra gli altri esecutori si distinguono le signore Chiaromonte e Stracchi, Scheggi, Severini e Pedrazzi.

- **Dole**. I giovani violinisti Angelo e Teresa Ferni, cugini delle celebri sorelle Ferni, sono arrivati in quella città, dopo aver suonato a Saint-Btienne, Bourg e Chalon. A quest'ora avranno già dato il loro primo concerto a Dole, il programma del quale annunziava la Fantasia d'Alard sulla *Norma*, la Sinfonia concertante dello stesso Alard, la *Meditazione* di Gounod sul primo Preludio di Bach e il *Carnevale di Venezia*.

- **Oronzo**. Anche il *Rigoletto* ebbe splendida riuscita a quel teatro. La signora Noemi De Roissi fu applaudita a tutti i suoi pezzi, e particolarmente alla sua aria. La parte di Rigoletto fu ben interpretata dal baritone Morelli, nuovo per quelle scene, il quale fu giudicato buon cantante ed attore. Il De Vecchi, tenore, la Feltri, nella parte di Maddalena, e il Rossi, in quella di Sparafucile, contribuirono al buon esito dell'opera.

- **Parigi**. Un fanciullo prodigio, Enrico Kotten, si produsse nella sala Herz, riscuotendo applausi d'incoraggiamento come compositore, e facendosi grandemente ammirare come esecutore. - Il Concerto in mi minore di Hummel, l'Andante del 5.º Concerto di Herz, e il Capriccio di Mendelssohn furono da lui interpretati con gran sentimento di colorito e con nettezza di tocco.

- Ogni serata del sabato in casa di Rossini rivela nuovi capolavori, nei quali il celebre maestro sembra adottare il pianoforte per trascrivere le ispirazioni del suo genio inesauribile. Oltre il preludio di stile eminentemente elevato, e la fessosa tarantella, di cui facemmo già menzione, il gran maestro scrisse un *bolero tartaro*, nome che giustifica il suo ritmo affascinante ed il colorito melodico. I passi d'un lriso abbagliante e d'una squisita eleganza fanno nel contorno alle soavi ispirazioni di cui il grande compositore ha improntati tutti i suoi lavori.

- Il liceo imperiale di Luigi il Grande fece coniare una gran medaglia per offrirli al violoncellista Alessandro Batta, che suonò a quel collegio.

- **Wien**. Il granduca ha dato ordine al dottor Dingelstedt, quale intendente del teatro, ed a Liszt, come direttore di musica, di preparare per la primavera del 1860 la rappresentazione della *quadrilogia* di Riccardo Wagner, cioè le quattro opere *Rheingold*, *Fee Walküren*, *Siegfried* e *Siegfried's Tod*. A tale scopo vorrà costrutto uno speciale teatro provvisorio. I primi artisti di canto della Germania saranno incaricati delle prime parti, e ad ognuno ne verranno assegnate due, onde antivedere ogni impedimento. I cori saranno portati a 100 voci d'uomo ed altrettante di donna. Dicesi pure che il granduca pensi di invitare a tale festa tutti i principî tedeschi e tutte le notabilità delle arti e delle scienze.

TITO DI GIO. RICORDI Editore-proprietario responsabile
Fulvio Dotti, Stampatore, Redattore.

GAZZETTA MUSICALE

DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 7

13 Febbrajo 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

Per Milano Fiorini nuovi 7 —
Per la Monarchia » 8 10
Per gli altri Stati Italiani » 9 80
Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.
SEMESTRE e TRIMESTRE in proporzione.

Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si daranno pure i Supplementi al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso l'U. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omenoni, N.º 1, e sotto il portico a fianco dell'U. R. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.
Lettere, gruppi, ecc. verranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Isabella d'Aragona. - Maria de' Bitti. - Ricista. - Nuove pubblicazioni. - Caricelli. Genova. - Notizie italiane. - Cronaca straniera. - Appendice. Lorenzo Da Ponte.

ISABELLA D'ARAGONA

Dramma lirico in tre parti

Poesia di M. MARCELLO, Musica del M.º C. PEDROTTI

Rappresentata per la prima volta al teatro Vittorio Emanuele in Torino la sera del 7 febbraio.

Questa nuova opera di Carlo Pedrotti ottenne accoglienza lusinghiera oltre ogni dire. - E fu giustizia. - L'autore della *Fiorina* e di *Tutti in maschera* è uno fra i pochi che dopo Verdi onorino l'arte musicale in Italia, ed il suo ultimo lavoro è tale da accrescere la sua fama. - Il contagio del pubblico torinese a suo riguardo non fu dettato da cortesia o da memoria di passati trionfi, ma bensì dall'impressione profonda prodotta da una musica nuova ed originale in alcuni punti, sempre drammatica, e scritta dall'uno all'altro capo con somma cura e con pari abilità. - Esamineremo brevemente il libretto del Marcello e la musica del Pedrotti; e la franchezza con cui porremo in chiaro

APPENDICE

LORENZO DA PONTE.

(Continuazione e fine. Vedeasi il N. 6).

Mozart, nel mese di febbrajo dell'anno 1787, aveva fatto un viaggio da Vienna a Praga, per aderire all'invito del conte di Thun, vecchio amico di suo padre, il quale desiderava che il maestro godesse in persona dell'immenso successo della sua ultima opera, le *Nozze di Figaro*. Il giorno stesso del suo arrivo nella capitale della Boemia, il grande compositore si recò in teatro, dove una compagnia di virtuosi italiani, diretta da Bondini, cantava con moltissimo accordo questo magnifico spartito. Quando, dopo l'introduzione, si diffuse nella sala la voce che Mozart stesso assisteva alla rappresentazione del suo capolavoro, il pubblico lo accolse con strepitose acclamazioni, e

quanto in entrambi trovammo di buono e di meno pregevole servirà a provare che nel profferire il nostro giudizio ci studiamo innanzi ogni altra cosa di togliere l'imparzialità a guida costante ed immutabile.

Il Marcello ha voluto in una breve prefazione prevenire le accuse e gli appunti della critica, ed a tal uopo protestò di non aver consultato né tradizioni né istorie e di non aver avuto altro in mira che di creare situazioni interessanti. E da tutto il libretto traspare anche più del dovere questo studio. Diciamo più del dovere, perchè alla mania di crear situazioni non ci pare sia lecito di posporre ad ogni passo le leggi della verosimiglianza e del buon senso. - Tuttavia, le situazioni, sebbene tirate, come si suol dire, coi denti, ci sono, e nel breve spazio di una trentina di pagine il maestro ha trovato tutti i colpi d'effetto che sono sparsi nei più recenti libretti - seduzioni, fughe, morti, pugnalate, vendette, giuramenti, campagne, ecc., ecc.

Antonello Caracciolo all'amore d'Isabella d'Aragona, reggente del reame di Napoli, sacrifica l'onore di una nobile fanciulla da lui sedotta. - Il fratello di questa, Rocco del Pizzo, conosciuto il traditore, gli si arventa contro per trafiggerlo, ma fra Donato trattiene il suo braccio. - Perduta così la prima occasione di vendi-

quasi ogni pezzo dell'opera fu fatto ripetere, in mezzo al generale entusiasmo. Per corrispondere alla cortese accoglienza che gli veniva fatta, Mozart diede un concerto in teatro, dove la sua abilità di suonatore non fu meno ammirata del suo genio inventivo; poi volle dar prova di sua riconoscenza agli abitanti della città di Praga componendo un'opera espressamente per loro. Promise adunque a Bondini di recarsi il prossimo inverno a scrivere uno spartito per la sua compagnia, senza però stabilirne in anticipazione il soggetto.

Ritornato a Vienna, piena la testa della promessa che aveva fatta e desideroso di adempierne le condizioni con un'opera capitale che fosse solenne testimonianza della sua gratitudine per gli abitanti di Praga, Mozart andò a trovare il collaboratore che gli aveva tracciato il libretto della *Nozze di Figaro*. Questi due uomini, si diversi l'uno dall'altro pel carattere, per l'educazione, per le vicende del loro destino e pel paese che aveva loro dato la vita, sembravano ravvicinati da una volontà suprema per

arsi), Rocco del Pizzo ricorre ad un altro spediente ed uccide il fratello di Caracciolo. - Presentasi quindi alla reggente o lo promette di svelare l'autore di si atroce misfatto se dessa giura di punire colla morte il seduttore di sua sorella, chiunque egli sia. Isabella giura, e Rocco denunzia quel seduttore Antonietto, il favorito, il primo ministro della reggente. Senonchè questa, pentitasi del fatto giuramento, s'introduce nel carcere d'Antonietto: quindi entrambi si dispongono a fuggire insieme, quando vengono in sul più bello sorpresi da Rocco, il quale finalmente uccide l'odiato nemico.

Da questa rapida ma fedele esposizione del dramma appare quale ammasso di inverosimiglianze il medesimo contenga. È inverosimile che Rocco, cieco d'ira ed invaso di strenuo desiderio di vendetta, sia trattenuto dal trafiggere Antonietto solo dalla presenza di fra Donato; è inverosimile che invece di uccidere chi lo ha offeso ne decida poi il fratello, e mentre un solo defitto basterebbe a fargli ottenere lo scopo, ne commetta due, e preferisca di giungere all'intento per una via indiretta e con mezzi complicati; è inverosimile che la reggente, che avrebbe tanti mezzi di manovra alla parola data, ricorra ad una fuga, ed anzi così tolosa che fugge la tirannia del tutore Bartolo. - Tutto ciò toglie al libretto ogni ombra di azione logica e ragionata, lo converte in una fantasmagoria e scema l'interesse che i personaggi di un dramma devono destare. - Del versì poi del Marullo alcuni sono buoni, altri mediocri, e molti pessimi. - Nell'ultima categoria annovero quelli dei recitativi che sono privi di dignità. Potrei citare vari esempi, ma mi contenterò di uno solo, cioè del seguente discorso di Antonietto ai nobili ed al popolo.

D'Isabella il favor m'ha nominato
Suo primiero ministro:
E grazia questa, eh'ogni mia speranza,
Ogni mio nerto supera ed avanza,
Come fior devoto

creare un'opera magistrale nella quale si dovevan riflettere il genio di due popoli, l'agitazione e il languore di una civiltà spirante.

Lorenzo Da Ponte professava una grande ammirazione per Mozart. Nelle frequenti comunicazioni, nelle conferenze infine che per necessità si moltiplicavano fra i due collaboratori, il poeta italiano aveva avuto mille occasioni di scandagliar l'anima ingenua e profonda del maestro; egli ne conosceva il segreto, e sapeva con quali parole magiche si potesse evarne i più sublimi concetti. D'altra parte lo spirito di Mozart, che non mancava di coltura (poiché parlava la lingua francese e l'italiana con la stessa facilità della sua lingua materna), la sua familiarità coi buoni poeti, il suo tatto, la sagacità con la quale sapeva afferrare le varie tinte dei caratteri e le varie condizioni del dramma lirico, avevano colpito vivamente Da Ponte.

Mozart aveva contribuito in gran parte a disporre la tessitura del libretto delle *Nozze di Figaro*, e la sua corrispondenza epistolare col proprio padre contiene su questo proposito una quantità di squisite riflessioni dalle quali si potrebbe estrarre senza fatica un'estetica dell'arte musicale. Eccone, serbigrazia, una che riassume la teoria di Mozart sul dramma lirico: *Le passioni violente, egli dice, non devono mai esprimersi al punto da provocare ripugnanza, avversione. Nelle stesse situazioni orribili, la musica non deve mai offender l'orecchio e cessar d'esser musica.*

Platone, esclama Scudo, su tale proposito, non avrebbe

Conservati di mia vita ogni pensiero
Al ben del regno intero,
Così rimanesse
Di questa misera terra
Qui, del grandi e del popolo al rispetto,
Al Isabella fedeltà promette.

Se questa è poesia, non sappiamo che cosa si debba intender per prosa.

Lo spartito del Pedrotti ha principio con una eccellente sinfonia. In essa qualche impasto istrumentale ricorda quello usato da Verdi allorché per la prima volta espone il motivo principale della sinfonia dei *Vesperi Siciliani*: ma se questa può chiamarsi menda, dessa è compensata da pregi incontrastabili. - Bellissimo è l'adagio della citata sinfonia, elegante la prima parte dell'allegro, appassionato il motivo che lo tien dietro, e tutte queste idee sono condotte e svolte con mirabile condotta per giungere poi ad una conclusione piena di fuoco e di energia.

Nell'introduzione un coro di Soldati, senza presentare novità di sorta, è abbastanza vivace; ma gli è di gran lunga superiore il coro di donne che si recano a pregare per la sorella di Rocco dal Pizzo inferma. Alla voce delle popolane e delle monache si uniscono le frasi ingrotte dei soldati, i lamenti dell'orchestra, i lenti rintocchi della campana, senza confusione, senza soverchio frastuono, ma con quella chiarezza che trae origine dalla vera scienza. - Pregevole è la cavatina d'Antonietto; e se il principio della seconda parte di essa pare alquanto volgare, si rinovita e ravviva in sul fine quando in modo veramente inaspettato alla melodia del tenore si congiungono le voci del coro. - La seguente cavatina del baritone, Rocco dal Pizzo, non esce gran fatto dai soliti luoghi comuni, ed è forse uno dei pezzi più scadenti dello spartito. Ma di molto effetto è il finale dell'atto primo. Veramente solenne è il canto di fra Donato; bene espressi il rimorso di Antonietto, l'ira di Rocco, il terrore del popolo. - L'arte di esprimere

detto meglio; questa è la dottrina dell'antichità sulle belle arti, quella che fu seguita da Virgilio o da Raffaello, dottrina diversa dal principio di Gluck, il quale voleva, per lo contrario, che la musica fosse sempre la traduzione letterale della parola. Il principio di Gluck, che è quello della scuola francese, ci prova che se Mozart si fosse stabilito a Parigi, egli non avrebbe creato il *Don Giovanni*.

Allorché Mozart andò a trovare Lorenzo da Ponte per fargli parte dell'impegno che s'era assunto a Praga col l'impresario Bantiol, il nostro poeta avea gettato già sulla carta il piano di un libretto il cui soggetto avea da molto tempo fissato la sua attenzione, e ch'ei destinava in segreto al suo favorito compositore, all'autore delle *Nozze di Figaro*. Nessuno farà sicuramente le meraviglie che Lorenzo da Ponte, di cui abbiamo abbozzata la vita piena di audaci avventure, di capricci e di seducenti sensualità; che codesto intrepido spadaccino che avea sempre il ferro in mano e l'epigramma sul labbro; che codesto libertino sfrenato che, simile al suo compatriota e al suo coetaneo Casanova, andava a portare in ogni luogo l'inquietudine della sua anima o il disordine de' suoi sensi, che codest'uomo, diciamo, sia stato attratto assai per tempo verso il personaggio di Don Giovanni. Era la propria sua imagine, l'incarnazione della poesia e dei costumi di Venezia, dove il poeta avea trascorsi i più begli anni della sua giovinezza.

Destinando a Mozart un dramma nel quale dovevano naturalmente riflettersi i sogni della sua vita e le inspi-

sentimenti opposti con colori appropriati e di finiture molle, diverse per carattere e per espressione, senza che si toccano fra di loro, è una fra i distintivi della musica del Pedrotti.

Nell'atto seconda, dopo un leggiadro coro d'introduzione viene la cavatina della prima donna (Isabella); l'adagio offre ad una cantante largo campo da distinguersi quantunque non brilli per originalità o spontaneità di melodia. La cabaletta invece è ardita e vivace, e fondata su una di quelle felici idee che diventano presto popolari. - Ed anche nel rimanente dell'atto secondo si osservano bellezze degne di venir notate. Il giuramento è grandioso, quantunque la frisa accompagnata dall'orchestra non corrisponda nè per carattere nè per eleganza a quelle che la precedono eseguite delle voci sole. - Il duetto tra Rocco ed Isabella non è privo di merito, ed il finale è un pezzo che onori chi lo scrisse. Contuttociò nella seconda parte di quest'atto si lamenta una monotonia, la quale, più che nelle idee è nella forma dei singoli pezzi, consiste a nostro avviso nel non aver avvidendato i movimenti grandiosi, solenni, e perciò alquanto lenti, con altri più vivaci e concitati. Abbiamo una serie di adagi incominciando dal giuramento sino al termine dell'atto, la quale avrebbe bisogno di venir ravvivata, non bastando a tal uopo un breve parlante introdotto nel finale. Anzi in questo finale, quasi non bastasse un lunghissimo adagio, il compositore sostituì alla solita stretta un altro movimento lento. Nuno più di noi desidera che i compositori abbandonino quelle forme convenzionali che tarpano le ali del genio, ma nel caso presente una breve cabaletta nel duetto tra Rocco ed Isabella ed una stretta viva e concitata nel finale darebbero all'intero atto novella vita e porrebbero in maggior evidenza i pregi che lo adornano.

L'atto terzo è bello da cima a fondo. La romanza del tenore è straziante; altamente drammatico è il duetto tra Isabella ed Antonietto, il quale termina con una cabaletta piena di slancio. Un coro di cavalieri produce

razioni del suo secolo, da Ponte faceva prova di meravigliosa sagacità. Egli s'era convinto che quel genio malinconico, pio e tenero insieme, la cui allegrezza benigna avea fatto saltare tutte le punte acute dello spirito sarcastico di Beaumarchais, e trasformata una commedia politica in un idillio pieno d'eleganza e di sentimento, non avesse per ancor trovato il quadro drammatico che s'addeveva alle vere tendenze della sua natura ed alle dotizie della sua immaginazione. Per ciò appunto, poeta e maestro, si misero presto d'accordo sull'argomento del libretto. Da Ponte diede mano tosto all'opera, lavorando in ispecie la notte, alla pallida e tremolante fiammella d'una lucerna che splendeva nella camera un'ombra misteriosa, con iodosso la febbre del poeta che svolge un argomento a lui particolarmente gradito. Aveva sulla sua tavola l'Inferno di Dante, una lattiglia di vino di Tokay, e dietro a lui, una giovane di sedici anni che lo serviva con la tenera sollecitudine dell'amore. Mano a mano che terminava una scena, la ruminava al maestro, del quale accoglieva i consigli con singolar deferenza.

Lorenzo da Ponte attinse gli elementi del suo libretto in Tirso di Molina (A) e nel capolavoro di Molière, inten-

(A) Gabriele Tellez, monaco spagnolo, scrisse il *Comitato di Pietro* sotto il nome di Tirso di Molina.

effetto, e l'aria di Rocco è di gran lunga superiore a quella che il medesimo personaggio canta nel primo atto, quantunque la cabaletta a molti non vada a sangue perchè riavvolge la reminiscenza di un motivo del *Rigoletto*. - Un modello di eleganza, un vero fiore musicale è il seguente coro di cavalieri e di dame, coro del quale si volle la replica: ma il miglior pezzo dell'atto, ed anche dello spartito, è la scena finale. Anche qui il Pedrotti doveva esprimere gli opposti sentimenti di vari personaggi, e lo fece con rara maestria ed in modo da scuotere profondamente l'uditorio.

Merito generale di questa musica si è di essere scritta con somma cura. - Vi si trova della novità e sufficienza, e se in qualche punto essa vien meno, vi supplisce l'arte del compositore. Le situazioni sempre tese e violente del libretto hanno impresso anche qua e là alla musica una leggiera tinta d'esagerazione, ma in generale il maestro non è uscito dai limiti del canto per entrare in quello degli urli, quantunque vi fosse trascinato pei capelli dal poeta.

L'esecuzione fu soddisfacentissima. - Naudin cantò la sua parte con amore e con zelo, ed in molti punti, oltre ad essere egregio cantante, fu pure sommo attore. La Fricci fa ogni giorno un passo innanzi nell'arte sua; è dotata, come ella è, di voce fresca e simpatica e di molta intelligenza, fu in quest'opera un eccellente interprete delle intenzioni del maestro e del poeta, e divise con Naudin gli onori della serata. Commendevole fu l'Atty nella parte di fra Donato; e il Dello Sedie cantò squisitamente, sebbene la parte non si adattasse alla sua voce, a cui meglio convengono i canti dolci e tranquilli. - L'orchestra ed i cori contribuirono all'esito veramente trionfale dell'opera con un'esecuzione inappuntabile.

Il Pedrotti venne chiamato al presente più di trenta volte, e possiamo pronosticare all'*Isabella d'Aragona* propizia sorte ovunque verrà riprodotta.

Torino, 9 febbraio.

lando di voler combinare e fonderò in un insieme armonioso il pensier religioso dell'autore spagnolo e la profondità del poeta francese. Dava prova con ciò di comprendere perfettamente il genio di Mozart.

L'argomento del *Don Giovanni* del resto era già stato trattato da molti altri compositori. Righini di Bologna, Cimarosa, Tritta e il veneziano Gazzanigo s'eran provati su questo tema secondo, che già da gran tempo faceva parte del repertorio della commedia italiana. Goldoni vi avea scritto sopra una commedia, rappresentata a Venezia l'autunno del 1786. Il *Don Giovanni* di Gazzanigo, conoscitissimo in Italia, fu cantato a Parigi nell'anno 1791, e Cherubini, addetto allora come accompagnatore al Teatro Italiano, vi avea aggiunto un bel quartetto.

Piena l'anima d'amarezza per la morte di suo padre e del migliore de' suoi amici, il dottor Barisani, primo medico dello spedale di Vienna, e uscito appena egli stesso da grave malattia che avea posto a pericolo la sua debole esistenza, Mozart partì per Praga col libretto di *Don Giovanni*, di cui avea tracciato le idee principali, anzi terminati parecchi pezzi. Seguito da sua moglie, andò prima ad alloggiare all'albergo dei *Tre Leoni*, poscia accettò un piccolo appartamento nella casa del suo amico Dussek, posta all'estremità di un sobborgo pittoresco che dominava la città. Qui, in una camera bene illuminata e benissimo esposta,

MARIA DE' RICCI

DEL MAESTRO

FERDINANDO ASIOLI.

Dicono taluni essere la buona prevenzione quella che nuoce all'esito di una produzione artistica qualunque: v'ha per converso chi sostiene essere pregiudicevole la prevenzione cattiva. E gli uni e gli altri adducono in prova delle loro opposte opinioni una non lieve quantità di esempi. Quanto a noi, senza farci ad esaminare adesso da quale delle due parti contendenti militino le più forti ragioni, esterneremo un desiderio, non facile per altro ad effettuarsi: vorremmo cioè, affinché il pubblico potesse formulare più saba la propria opinione, che non si recasse al teatro con prevenzioni di alcun genere, né favorevoli, né sfavorevoli. Le prevenzioni, di qualunque indole sieno, non riescono, secondo noi, che a far trasmodare nel senso dell'encomio o del biasimo il giudizio di un pubblico sul merito degli esecutori o del compositore. Checché ne sia di tutto questo, il fatto sta che il maestro Ferdinando Asioli ebbe la disgrazia di andar quant'altri mai soggetto alle prevenzioni. Si parlò assai della sua musica ancor molto tempo prima della rappresentazione, e se ne parlò in senso avverso. E l'esito dell'opera, comparsa giovedì sera sulle scene della Scala, confermò anche troppo le sinistre previsioni. Ciò che darebbe ragione una volta di più a coloro che tremano (né certo a torto) delle prevenzioni cattive.

Noi per altro nutriamo la convinzione che anche nell'assenza di qualunque prevenzione la *Maria de' Ricci*

del maestro Asioli egualmente non avrebbe potuto reggersi su questa scena stanche le avrebbe mancato sempre una conveniente esecuzione. L'attuale esecuzione della *Maria de' Ricci* non poteva esser buona anzitutto da parte della protagonista, la Carlotta Marchisio; e ciò per la semplice ragione che la distinta cantatrice era nell'impossibilità d'interpretarla convenientemente, trovandosi ella in incessante conflitto con una tessitura troppo elevata. Lo stesso può dirsi del Merly, che dal maestro venne costretto a baritoneggiare dal principio alla fine dello spartito, ed a privarsi quindi delle note centrali, che sono pure le migliori di questo cantante. Del non aver pensato a meglio adattare la sua musica agli organi vocali di due fra i tre principali cantanti che dovevano eseguirla, il maestro deve realmente battersi in colpa. Noi crediamo che alcuni brani del soprano e del baritono, brani che passarono od inavvertiti o disapprovati, avrebbero potuto sortire miglior fortuna se abbassati di tono, o per lo meno notabilmente modificati in diversi passi.

Come si rileva da questi brevi cenni, il signor Merly non poté dunque nemmeno in quest'opera cattivarsi gran che le simpatie del pubblico milanese. Egli alleggerà a scusa l'esserò la *Semiramide* troppo bassa per la sua voce, troppo alta la *Maria de' Ricci*. Ed in ambedue le scuse v'è un fondo di vero. Ma sta altresì il fatto che è nella sua voce e nel suo canto e nel gesto, ma nel gesto in particolar modo, vi ha qualche cosa che impedisce al pubblico di simpatizzar con lui.

La *Maria de' Ricci* ci procurò la conoscenza del tenore Malagola. La voce di questo giovane cantante ha un fondo gutturale, ma è spontanea abbastanza; abbastanza penetrante ed anche piena, specialmente nei

Il *Don Giovanni* fu rappresentato a Vienna nel 1788, con l'aggiunta di quattro nuovi pezzi, ma non ebbe l'accoglienza ottenuta nella capitale della Boemia; compreso da qualche intelligente, il pubblico rimase indifferente davanti a sì grande meraviglia. Prodotto a Berlino nel 1791, vi passò inosservato... A Mosca invece, a Pietroburgo, a Londra diventò l'opera favorita di quella parte delle classi superiori che coltiva le belle arti. In Italia non si fece largo prima del 1814; le masse peraltro non hanno potuto, in generale, rendersi fra noi familiare una musica risonante di profondo spiritualismo. Tale è forse la condizione delle popolazioni del Mezzogiorno; ma dov'è la militante alta intelligenza del pubblico di Berlino e di Vienna? e qual diritto ha la critica boreale di giudicare sì forte a di portare ne' suoi giudizi musicali tanto orgoglio e tanta jattanza?

Da Ponte, come poeta, non è sicuramente ornamento del Parnaso italiano, ma Sterbini, Anelli, Romanelli, Romani, Cammarano, Fortis, come scrittori di libri d'opera, possono andar contenti d'averlo per compagno. La sua risonanza è più presto un riflesso della luce di Mozart, che il risultato delle sue poetiche ispirazioni. Ad ogni modo ha pubblicato in America alcune *Memorie* che sono di grande interesse per conoscere l'esistenza fortunosa di codest'uomo e il carattere del sommo maestro alemanno di cui fu amico e compagno; esse contengono moltissimi aneddoti, e per la più parte ignorati, ed esposti con bel particolare e con un'impronta di verità non comune in questa sorta di libri.

P.

suoni acuti: abbastanza estesa, ed abbastanza uguale di colore. E per finire l'enumerazione di questi pregi abbastanza notabili, soggiungeremo che il Malagola canta abbastanza bene, ch'è animato abbastanza, e che fu anche abbastanza applaudito, massime se si considera la natura della sera non poco burrascosa. Senonchè suole anch'esso comunicare di frequente alla voce certo qual tremolio, che non fu nè sarà mai di buon gusto, ma che nell'attuale stagione segnatamente è divenuto l'incubo del pubblico milanese. Al qual difetto il Malagola vorrà por riparo in tempo, cioè prima che si faccia, per lungo abito, irrimediabile.

Lo spartito dell'Asioli del resto non è tanto destituito di pregi quanto altri potrebbe indurci in seguito allo sconcertante esito ottenuto. Diversi canti, massime ne' tempi lenti, sono bene proposti e convenientemente svolti; v'è qualche eleganza di frasi, v'è molte volte proprietà d'espressione; v'è anche qualche lampo di originalità. Ma questa non trovasi affatto nelle cabalistiche, che ne ricordano tant'altre, né delle migliori. Oltredichè è la troppo insistente presenza di queste, e la forma generale dei pezzi, e certe ripetizioni costanti, sistematiche delle perorazioni dei pezzi medesimi additano manifestamente che il maestro non vede il bisogno, o per lo meno non riesce a svicolarsi dall'abitudine di formule cadute da tempo in disuso, e cadute ben a ragione. Il nuovo, e lo sa tratto tratto ricercando, è innegabile: ma in luogo di ricercarlo nella struttura, nella composizione del suo lavoro, lo domanda quasi unicamente alle modulazioni, le quali, oltre che abusive, appaiono non di rado strane così da non poter afferrarne il nesso.

Scarsi effetti ha pure saputo trarre il maestro dai concerti vocali. Meglio sembra egli riuscire nel maneggio dell'orchestra; sebbene anche in questa drebhesti mancargli la conoscenza dei molteplici e peregrini effetti che ottener si possono da certi gruppi strumentali, ai quali ci hanno così bene ultimamente avvezzi Meyerbeer e Verdi.

Anche il libretto congiurò alla rovina dello spartito. Non v'è in esso conoscenza di effetto scenico, non addebbellato nell'ordine degli avvenimenti, non varietà di situazioni, delle quali anzi può asserirsi esservi mancanza assoluta. I versi sono piuttosto lodevoli, noi neghiamo; ma che può mai giovare quest'unico pregio in mezzo a tanti altri difetti?

E qui il cenno sulla *Maria de' Ricci* sarebbe, ed è anzi, terminato. Ma non possiamo resistere ad una tentazione che ci stuzzica da molto tempo, al desiderio cioè di formulare alcune domande, che potremmo pur rimettere ad altra occasione, ma che nella presente circostanza, grazie all'attualità, otterranno forse di esser lette e ponderate con maggior attenzione.

Noi chiediamo dunque: Sono essi compatibili col decoro proprio di un gran teatro, del primo teatro del mondo sì per realtà che per importanza, sono compatibili codesti esperimenti di giovani maestri, di cui l'esito non può non essere incertissimo, seppur in altro più triste senso non si volesse dire che è certo anche troppo?

E discendendo ad interessi più materiali, prescindendo da ogni questione d'arte e decoro, domandiamo noi: Può egli convenire all'impresa un piano compensato da sole due, tre, quattro, cinque mila lire

al più? Circa queste di cui si sogliono lassare i maestri esordienti o semi-esordienti?

E non è preferibile a questo certo sì ma meschino incasso sostituire quello, probabile soltanto (è vero), ma doppiamente, triplamente, decuplamente più vistoso, che si può attendere dalla riproduzione di un'opera di merito ed esito provato? Né si vuol tener alcun conto del tempo miseramente spreco nelle prove, del malumore che si sparge nel pubblico, del gelo che si diffonde sull'andamento generale delle rappresentazioni?

Noi forse agli occhi de' nostri lettori sembriamo quest'oggi contraddirci, dacché, non una, ma cento volte abbiamo propugnata la causa dei giovani maestri, abbiamo eccitati gli appaltatori a farli scrivere, abbiamo cercato provare che la scarsezza presente di buoni compositori proviene dall'impossibilità in cui trovansi i nuovi ingegni di aprirsi una via, di farsi conoscere. Ma noi non abbiamo mai inteso che perciò s'avessero a preferir i primi venuti, senza esaminare né punto né poco quali guarentigie di buoni risultati presentino. Noi insomma abbiamo sempre inteso, e il dichiareremo, che si sceglieressero i veramente capaci, e si sceglieressero anche se impotenti ad assoggettarsi a sacrifici pecuniari. Ma nemmeno di questi vorremmo giammai che le opere si esponessero alla Scala, segnatamente nella stagione di Carnevale: stagione in cui il pubblico, e non senza le sue buone ragioni, è d'una esigenza estrema. Si aprano loro i battenti della Canobbiana, dove le esigenze sono minori, e dove i pregi della musica, se ve n'ha, son più facili a scoprirsi. - Vorremmo in conclusione che si preferisse nei giovani compositori non la capacità di spendere dei denari, sibbene quella di creare della buona musica. Noi non vogliamo significare con ciò che tutti quelli che possono spendere sieno incapaci a compor bene. V'è la musica di Petrocchini, v'è anche (non tenendo conto dell'esito) quella del Lutti che provano la possibilità di qualche onorevole eccezione. Ad ogni modo la scelta della Scala è sempre un'imprudenza, un errore: ch'è forse, data alla Canobbiana, né l'opera del Lutti sarebbe caduta, né dubbio sarebbe stato l'esito di quella di Petrocchini.

Checché ne sia, i migliori, i veri nuovi talenti (e ve n'ha più d'uno), che offrono solido speranza di bello avvenire per la musica melodrammatica italiana, stanno nel novero di coloro che non possono o non vogliono pagare la soddisfazione di far udire la musica loro. Giova saperlo.

G.

RIVISTA.

12 febbraio.

SOMMARIO. — Una settimana piena di concerti. Bottolai, Trombini. — Il signor Marchisio; le signore Marchisio. — Raccato, Perrelli. — Un concerto a Parigi di Viouxtemps, un concerto-opera di Duprez, una Messa di Gounod.

Un'opera nuova, fortunatissima, a Torino (quella di Pedrotti), ed un'opera nuova, sfortunatissima a Milano (quella di Asioli), ecco le due novità melodrammatiche della settimana. Né su di esse riprenderemo qui la parola, essendoci già trattenuti abbastanza nelle prime pagine del foglio odierno. Ma la settimana, se scarsa di fatti teatrali, fa, a Milano almeno, ricca fuori di misura

di suonarsi concertisti. Nel brevissimo periodo di cinque giorni ben quattro ne rindimmo e fra i nostri migliori o più celebri: li rindimmo quasi alla Scala, quali al Re o al Santo Radegonda. Alla Scala furono il Bottesini ed il Trombini che regalarono l'opera loro preziosa a vantaggio della più causa filarmonica: come ve la regalò il signor Marchisio, fratello alle predilette cantatrici, facendovi eseguire nella stessa sera una sua Sinfonia, assai applaudita, e pregevole per qualche nuova idea e per bene intesa orchestrazione. Le sorelle poi ripeterono, coronate da acclamazioni senza fine, il duetto della *Matilde di Saba*, con quell'onore inappuntabile, con quella facilità di gorgheggi e quella spontaneità e giustezza di fraseggiare che non si possono ammirare da chieffessa, ma che fanno pur specialmente onore in visibilo i buongustai che rimpiangono il buon tempo antico, secolo d'oro delle scale, dei salti e dei trilli. E ciò sia detto senz'ombra d'ironia. Ritornando al Bottesini ed al Trombini, ch' eseguiranno il bel duetto del primo con quella magia che tutti conoscono, soggiungeremo che ad essi non meno venne fatta dal pubblico lunga e degna festa: il quale per altro non concorse a questa seconda beneficenza così numerosa come alla precedente.

Due giorni dopo, il mercoledì, Bazzini eccitava la generale curiosità annunciando per la sera al teatro Santa Radegonda l'esecuzione di tre nuovi pezzi fra i cinque che avrebbe suonato. Tre nuovi pezzi di Bazzini hanno tutto il diritto di essere nel mondo musicale considerati quali un avvenimento di non ordinaria importanza. Egli li intitolò *la Calma*, *la Api*, e *il Mulattiere* (*Episodio della vita di montagna*). Il primo, *la Calma*, specie di Serenata, s'insinua per dolcezza peregrina di cantilene, per soavità di armonie, per scorrevolezza di fattura. Piacque assai, ma piacque senza paragone molto di più il secondo dei pezzi citati, che sorprende anche per somme difficoltà d'esecuzione. In esso parve realmente udirsi riprodotto il conio, il fremito leggera e indistinto delle *Api*: il quale poi viene intercalato da brevi ma eleganti melodie, per quindi comparire di nuovo con effetto sempre crescente. *Il Mulattiere* presenta altre scene, ma ritratte anche queste dall'ispirato violinista con una verità molto ingegnosa. Qui un canto agreste, qui imitato il lontano suono di una torba. A queste graziose e semplici pitture poi tutt'ad un tratto subentrano gli strepiti dell'uragano, i sibilli della bufera. Ma l'imperversare della tempesta non dura lungamente, lo strepito va dileguandosi a poco a poco, il cielo si rifa sereno, il primiero canto odesi risuonar di nuovo. Geniali pensieri! espressi poi incantevolmente sul violino, sì che gli applausi non avevano fine. Nè minore fu l'aggradimento con che si accolsero gli altri due pezzi eseguiti dal Bazzini, cioè la *Fantasia variata sopra motivi del Prato*, e l'altra, inedita, sulla *Sonnarabula*. Ma di queste nuove composizioni del chiaro violinista parleremo più di proposito allorchè saranno pubblicate. Bazzini darà un secondo Concerto lunedì.

Quarto finalmente, in ordine cronologico, fu il pianista Perrelli, che volle anch'esso di nuovo farsi udire dai milanesi, e in quel recinto stesso che già altre volte risuonò delle sue composizioni. Questo concerto avea luogo dunque al Re ter sera, venerdì, ed intercalavasi ad una rappresentazione della commedia francese. I pezzi eseguiti dal Perrelli furono tre: la *Fantasia sulla Figlia del Reggimento*, un *Adagio di Concerto sul Quartetto dei Pariani*, ed un *Galop di Bravura*. Questi ultimi due pezzi erano nuovi per noi. Ci sembrano assai pregevoli, degni di quell'eccellente pianista. L'accoglienza poi fattagli dal pubblico non poteva essere più festosa.

Quasi quasi la nostra Rivista odierna direbbesi peccare di ottimismo e di uniformità. Ma come far altrimenti se

tutte le novità si risolvono nella rassegna di concertisti uno migliore dell'altro? Anche dal di fuori non ci pervengono notizie, che abbiano una qualche importanza, se non di concerti. A Parigi, pure come qui, un celebre violinista, Enrico Vieuxtemps s'esponava di questi giorni, e facendo in quella serata, o mattinata musicale che fosse, tutte le spese, come si suol dire, della parte strumentale. L'illustre violinista eseguiva tre composizioni diverse, una delle quali a grandi proporzioni. Il gran concerto in re minore, dicono quei giornali, è un lavoro notevole, sebbene l'introduzione vaga ed inquietante non ne faccia presentire tutta l'importanza. Ottimo l'Adagio, migliore lo Scherzo, ma soprattutto di effetto incantevole l'*allegro finale*. Gli altri due pezzi eran musiche così dette caratteristiche, intitolate l'una *Fantasia slava*, l'altra *Banquet americano*. Vieuxtemps non fu meno festeggiato dopo la piccola di quello che lo fosse dopo la grande musica.

V'ha a registrare da ultimo il Concerto di Duprez, organizzato pure giorni sono dal celebre cantante onde offrire un saggio de' progressi di alcuni suoi allievi. Il concerto avea questo di singolare che per seconda parte si componeva di un'opera in un'atto, lavoro dello stesso Duprez e che porta in fronte il nome di *Gioanna d'Arco*. In mezzo agli encomi di cui riborcano que' periodici pel cantante-compositore, il buono intenditore non dura fatica a rilevare che in questa musica manca l'originalità o l'elevatezza, e prevale il grido sul canto.

Quei fogli non sono meno prodighi di lodi verso il signor Gastinel, allievo di Halevy e laureato dell'Istituto, per una messa dal giovane compositore fatta non ha guari eseguire a san Vincenzo di Paola. Anche qui dunque una filatessa non più finta di elogi: ma anche qui la censura fa capolino, accennando che il carattere di questa musica sacra, o che tale dovrebbe essere, è lungi dalla semplicità, dall'unione richieste in tal genere di componimenti. Sembra dunque che in fatto di musica di chiesa anche là non si stia gran fatto meglio che da noi.

NUOVE PUBBLICAZIONI DELLO STABILIMENTO RICORDI.

Oltre le recenti pubblicazioni annunziate nell'ultima pagina del presente numero ve ne hanno alcune altre, nuovissime, delle quali per ora ci limitiamo a far conoscere i titoli:

Melodie nei *Vesperi Steiliani*, trascritte e variate per Pianoforte a quattro mani da F. Pananotti.

Coro nel *Crocato* di Meyerbeer. Trascrizione per Pianoforte solo del suddetto.

Reminiscenza dell'*Avolta*. Sesto Concertino da sala per Flauto con accompagnamento di Pianoforte, composto da R. Galli.

Raccolta di Melodie scelte, ridotte per Harmoniflute ad Accordion (Bellini, Donizetti, Mercadante, Rossini, Schubert). Tre fascicoli.

CANTREGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE

Genova, 10 febbraio.

Io sono un cronista di passaggio, arrivato in buon punto per sollevare l'ordinario corrispondente della Gazzetta dall'onere della relazione di un fiasco. È una peccata usurpazione, di cui son certo, mi saprà buon grado... A Genova c'è tanta bellezza di cielo, tanta grandiosità di monumenti, tanta solennità di me-

morie, ch'è proprio un delitto il guardarsi Porcchia e il procurarsi lunghi ore di noia in un teatro. Sapete pur troppo che questo è il nostro destino: è un vizio che non si perde, neppure col conforto del successo. - Quando si vive nell'atmosfera dell'arte, bisogna respirare dappertutto l'aria buona o la cattiva: non credete per questo che a Genova ci sia la mètrichia. - Affidato, come sarebbe possibile ai piedi di questa riviera che si abbella di tutte le armonie della natura! A Genova ci sono artisti valentissimi, e un fine gusto per l'arte assai rimarchevole in città di banche e di commerc. - Il direttore del teatro cav. Mariani è un artista che può far solo per intelligenza e grande amore dell'arte farsi centro di un movimento musicale. - I pianisti Gambini ed Adolfo Pesci sono due forti ed operai loggati.

Quando si pensi che Genova è patria di Sivori o di Paganini, si può arguire che vivezza di fuoco e di genio musicale può suscitare nei suoi figli. Per giudicare l'attuale artistica di un paese, bisogna osservare le impressioni del pubblico in un teatro: e' egli è passionato negli entusiasmi e nei biasimi, due pare che sente ed intonde. - In verità che dell'indole vivace del pubblico genovese ebbi un bel saggio alla prima rappresentazione del *Temporio*, opera del Nicolai, che a' suoi tempi ebbe prospera fortuna. - È una musica ben fatta, ben colorita, a volte ideata con originalità di pensieri e di forme, ma destituita di una struttura complessa e di quei tocchi valorosi d'ispirazione che il tempo non può annebbiare. - Credo che non riuscirebbe a completa fortuna, neppure con eccellente esecuzione. Qui l'organizzano il Pizzigati, l'Agresti, la signora Angelini, ed altre tre parti secondarie, l'una peggiore dell'altra. - Il Pizzigati è il solo incallito nell'acerto sconfitta: gli altri ebbero tutt'la loro adeguata misura. La signora Angelini è un soprano di fresca data che ha molta disinvolture di scena e di stanzione. L'Agresti canterebbe con anima e con gusto se avesse più ferma ed omogenea la voce, meno masticata la pronuncia.

Ho trovati eccellenti i cori e l'orchestra ch'organizzano sotto il vivo impulso del direttore con un'anima, una precisione, una cura delle gradazioni, meravigliosa. All'ottavo giova moltissimo la grande sonorità del recinto. - Delle decorazioni, dell'arredo e del vestibolo non posso giudicare, ché l'opera non è d'obbligo. - Alla prima rappresentazione fu un turbine di fischiate e di motteggi, di cui lo grosso pubblico della Scala può darvi un'idea. - Durante il soggiorno recente di Sivori a Genova vi furono interessanti sedute di musica classica nelle sale del *Théâtre*, a cui prendevano parte il Mariani, Breve e Venezano. - Io sono arrivato troppo tardi, mi fu detto che Sivori nell'interpretazione lo cosa dei quartetti di Beethoven e di Mendelssohn dà prove d'un ingegno esattivo, d'un'anima, d'una potenza di stile che lo pongono al di fuori d'ogni paragone: in tutto il concerto era raggiunta la difficile fusione del sentimento, della grazia, della passione, colla scrupolosa severità voluta dall'elevatezza del genere.

Il Mariani, oltrechè valente direttore, è, come sapete, un compositore distinto, assai celebrato in Italia e al di fuori per molte peregrine creazioni nel genere da camera. - E'pareggia col Gardigiani musicando stornelli e canzoni vaghissime; a Londra si fanno splendide edizioni de' suoi *Album*. - L'ultima raccolta, ch'è *Vitalia Musicale* ha meritamente lodata, contiene fra le altre una *preghiera della sera*, la quale si canta col salito angelico salmodiato dalla voce e accompagnato dal pianoforte con soave pensiero. - Il Mariani ha felici ispirazioni, ed inoltre la fortuna rarissima che vi sia in Genova una signorina debuttante, dotata di tal voce ed anima, di talento musicale così squisito da interpretarle con tutta la possibile efficacia.

L'anno cantato al Carlo Felice dinanzi al re Vittorio Emanuele, nell'occasione del matrimonio della principessa Clotilde col Napoleone, fu composto anzi improvvisato espressamente dal Mariani, che seppe ispirarsi alla fausta circostanza ed ottenere qualche parte di piano nelle dolcissimi acclamazioni del popolo genovese.

NOTIZIE ITALIANE

- Trieste. Il concerto d'addio dato dal pianista Genaro Perrelli nella Sala Ara riuscì, per concorso o per appello, ancor più brillante del precedente. Il programma di questo concerto componevasi di quattro pezzi di fattura dello stesso Perrelli, cioè la *Fantasia sulla Norma*, lo *Scherzo Pastorale*, e due *Trascrizioni* su opere di Petrella, inoltre della *Fantasia* a quattro pianoforti di Adolfo Fumagalli, della quale, per desiderio unanime, si dovette replicare un frammento. Applaudito dopo la *Fantasia sulla Norma*, il Perrelli lo fu più ancora dopo lo *Scherzo Pastorale* e le due *Trascrizioni* suddette, delle quali pure volentieri la replica.

CRONACA STRANIERA

- Parigi. Una delle ultime sedute dell'Accademia delle belle arti fu dedicata agli esperimenti coi quali il sig. Lissajous, professore di fisica al liceo San Luigi, rende visibili i movimenti vibratorj dei corpi sonori. Dietro la dimostrazione esperimentale eseguita dinanzi all'Accademia, la sostituzione dell'occhio all'orecchio nello studio dei suoni permette di compararli fra loro con una precisione sconosciuta finora. Gli esperimenti furono eseguiti coll'ajuto della luce elettrica. I corpi sonori impiegati per la dimostrazione sono diapason armati di specchi, sui quali la luce va a riflettersi. Questa luce è in seguito rimandata sopra un foglio di carta bianca fissata al muro. Dal momento che si son fatti suonare i diapason, si vede apparire sulla carta una curva luminosa più o meno complicata. Ad ogni intervallo musicale corrisponde una figura determinata e facilmente riconoscibile. - L'unisono si dipinge con un'elisi, che può arrotondarsi in cerchio ed appiattarsi in linea retta; l'ottava, con un S, ecc. Se la consonanza è rigorosamente esatta, la figura è immobile; se la consonanza è alterata, anche d'una quantità assai più debole della più piccola alterazione percettibile all'orecchio, si vede la figura volgersi sopra se stessa sferrandosi, e fornire in questo movimento medesimo l'indiazione e la misura precisa del disaccordo.

- Diceci che il maestro Auber si occupi ad orchestrare una sonata di Beethoven, che sarà eseguita in uno dei prossimi concerti del Conservatorio.

- Praga. Si annunzia la pubblicazione di un'opera periodica, *L'Organista cattolico*, di J. Foester. - Il *Codec musicus*, dell'anno 1064, scoperto dal dottor Hüfler, verrà pubblicato fra breve, coll'aggiunta di una prefazione e di illustrazioni critiche del dottor Ambros. - Nell'ultimo concerto dell'Accademia Solla si eseguirono *Mottetti* di Hauptmann, Mendelssohn, Marpurg, Lotti, Mozart, una *Fuga* di Spohr, ecc. - Una composizione della principessa di Thurn-Taxis venne eseguita nella chiesa di Santo Spirito.

Nuove pubblicazioni musicali dell'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Tito di Gio. Ricordi.

MUSICA DA BALLO.

PER PIANOFORTE SOLO.

Table of musical publications for piano solo, including titles like 'Aloc (D) Souvenir d'un bon jour de Mai', 'Antonietti. Felice. Valse', 'Assandriani Op. 6. Giuseppina. Polka', etc.

Table of musical publications for piano solo, including titles like 'Tornaghi. Omaggio. Schottisch', 'Una cara memoria. Valse', 'Bealide. Polka-Mazurka', etc.

PER PIANOFORTE SOLO NELLO STILE FACILE.

Table of musical publications for piano solo in an easy style, including titles like 'Glorza. Daghela avanti un passo. Polka sopra motivi di Canzoni del Popolo Milanese', etc.

PER PIANOFORTE A QUATTRO MANI.

Table of musical publications for piano four hands, including titles like 'Glorza. Souvenir di Castel S. Giorgio. Polka', etc.

PER VIOLINO E PIANOFORTE.

Table of musical publications for violin and piano, including titles like 'Autori diversi. Album per Carnevale 1859', 'N. I. Strauss (Gius.) Op. 37. Mafinet. Polka', etc.

PER VIOLINO SOLO.

Table of musical publications for violin solo, including titles like 'Glorza. Daghela avanti un passo. Polka sopra motivi di Canzoni del Popolo Milanese', etc.

PER FLAUTO E PIANOFORTE.

Table of musical publications for flute and piano, including titles like 'Autori diversi. Album per Carnevale 1859', 'N. I. Strauss (Gius.) Op. 37. Mafinet. Polka', etc.

PER FLAUTO SOLO.

Table of musical publications for flute solo, including titles like 'Autori diversi. Il Flauto-maniaco. Album di danza', 'N. I. Strauss (Gius.) Op. 188. Herz. Polka', etc.

PER DUE FLAUTI, CLARINETTO E PIANOFORTE.

Table of musical publications for two flutes, clarinet, and piano, including titles like 'Panzini. Rose di piombesze. Valse. Polka, Mazurka e Schottisch', etc.

PER BANDE MILITARI.

Table of musical publications for military bands, including titles like 'Glorza. Daghela avanti un passo. Polka sopra motivi di Canzoni del Popolo Milanese', etc.

METODO PER CLARINETTO di LEFEVRE

Table of musical publications for clarinet method, including titles like 'composto espressamente per il Conservatorio di Parigi e adottato dall'I. R. Conservatorio di Milano', etc.

PISA. ALBUM VOCALE

Table of musical publications for vocal album, including titles like '(in Chiave di Sol) con accomp. di Pianoforte', 'ETTORE FIORI', etc.

Inspirazioni della sera. ALBUM PER CANTO

Table of musical publications for vocal album, including titles like '(in Chiave di Sol) con accomp. di Pianoforte', 'LUIGI MORONI', etc.

GAZZETTA MUSICALE

DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 8

20 Febbrajo 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

Table of subscription prices for the gazette, including rates for Milan, Monarchy, and other Italian cities.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

Text describing where to subscribe and the conditions of association.

Sommario. Studi sulla qualità. - Rivista. - Nuove pubblicazioni. - Caricchi, Firenze. - Notizie italiane. - Cronaca straniera. - Prospetti di nuove opere italiane.

STUDI SULLA TONALITA'

Text discussing musical theory and tonality, mentioning 'Sistemi di Felix e d'Origue'.

Main body of text for 'STUDI SULLA TONALITA'', discussing musical concepts and the author's perspective.

Text discussing musical theory and tonality, mentioning 'mente l'accusa e soggiungere: Ma, ed una successione di suoni o d'accordi...'.

Main body of text for 'STUDI SULLA TONALITA'', continuing the discussion on musical concepts.

Text discussing musical theory and tonality, mentioning 'Preghiamo il lettore a non frantendere il nostro pensiero...'.

mentari, materiali della due arti. Si è soltanto voluto dimostrare che se un cemento è necessario ai materiali con che s'innalzano gli edifici architettonici, un cemento è del pari indispensabile ai materiali onde si costituiscono gli edifici musicali, sotto pena di non aver più musica propriamente detta, di non aver cioè che dei suoni senz'ordine e senso.

Se dobbiamo agguantar fede a quello che ne raccontano alcuni musicali trattatisti, il francese Rameau sarebbe stato il primo ad intravedere le leggi che regolano le successioni degli accordi, e pertanto a riconoscere la natura dei vincoli che alcuni di questi accordi ad altri accordi congiungono. Queste intuizioni del celebre teorico furono poi motivo a che spettasse a lui l'onore di aver gettato, sì ben che male, le prime basi di una scienza ordinata dell'armonia, di che prima non solamente non s'era scandagliata la possibilità, ma nemmeno era stato avvertito l'utile che ne deriva derivare. Dal quale tentativo del Rameau, assai imperfetto ed erroneo, rampollarono mille altri, che si succedettero fino a questi giorni con una insistenza la quale se da un canto mostra la poca saldezza delle basi di tutti codesti diversi sistemi, è una prova dall'altro del vantaggio generalmente riconosciuto che ne deriverebbe all'insegnamento della musica, nonché a quest'arte in genere, se la si potesse finalmente, come scienza, collocare su di solide ed incommutabili fondamenta, se la si potesse appuntare a principi inalterabili e dall'ultima senso accettati e testificati.

Se del resto a Rameau vuol essere decretata la gloria di aver tentato di far dipendere da principi generali l'ordine di successione degli accordi, non è per questo a crederci che la necessità di quest'ordine non fosse per lo innanzi stata avvertita, e quindi che le successioni stesse non fossero già state regolate dai tradizionali precetti e divieti delle scuole non, che da molti appositi trattati. Mancava solamente la capacità, forse anzi l'intendimento, il pensiero di coordinare i singoli fatti, di generalizzare le leggi. Quindi regole interminabili o più interminabili eccezioni. Ad ogni modo è lecito asserire che l'esistenza di diversi rapporti tra gli accordi era stata anche prima di Rameau da tempo sentita, e forse in Italia meglio che altrove.

Riconosciuta e comprovata l'esistenza di rapporti, di nessi fra i vari accordi, doveva venire di conseguenza il pensiero di istituire delle osservazioni congeneri sulla possibilità di una più o meno analoga esistenza di rapporti fra i diversi suoni, sia melodicamente considerati, sia nelle loro relazioni cogli accordi cui appartengono. Ma quest'ordine di osservazioni, forse perchè molto men necessario alla pratica dell'arte, non si intrinse che assai più tardi. Esso può dirsi appartenere esclusivamente all'epoca nostra. Non già che sin dai primi vagiti della musica moderna, quando, or sono molti secoli, la chiesa cristiana creava i suoi primi canti liturgici, i maestri dell'arte non additassero come preferibili alcune successioni melodiche in paragone di alcune altre; non già che alcune anzi non si proscrivessero affatto come di aspro effetto e all'orecchio ripugnanti; ma non si aveva spinto l'esame sino a confrontare la natura di uno con quella di altro intervallo, o più esattamente, di altro salto; non la maggiore tendenza oppure la ripugnanza maggiore di un suono per un altro anziché per un terzo; nessuna attenzione insomma erasi posta a quelle che adesso si sogliono chiamare le appollazioni, le affinità, le attrazioni, le repulsioni, le simpatie, le antipatie fra alcuni suoni della scala ed alcuni altri.

Nella natura di questi fenomeni, realmente esistenti, e complicatissimi, intrecciabilissimi, cercò di penetrare, assai più profondamente che il nostro, convien dirlo, lo sguardo indagatore de' trattatisti d'oltre alpe. Non però vide sempre giusto; non vide falsamente, assai falsamente il più spesso. Ma ad ogni modo osservò, presentando che alcuni che d'importante fa entro gravi e sco-

prire. Ed è questo bell'esempio, degno d'imitazione; tanto più che seguito dall'ingegno italiano, il quale non si lascia trascinare così facilmente dallo spirito di sistema, potrebbe riuscire fecondo de' più utili risultati. Gli stranieri in conclusione, se non valsero ad aprire con quest'ordine di osservazioni una nuova via alla filosofia della musica, valsero per altro ad additarne le possibilità a chi, come la maggior parte di noi, ignorava tuttora, nonché il bisogno della via, la meta ov'essa potrebbe condurre.

Se i nostri più studiosi e volenterosi trattatisti non videro la necessaria assistenza di siffatti fenomeni, di siffatti rapporti, che dir dovremo della comune dei musicisti, i quali di tali argomenti con leggerezza imperdonabile dichiarano vano l'occuparsi?

E siccome non ai soli amatori delle scientifiche speculazioni, ma ad ogni classe di musicisti più o meno intelligenti vorremmo indirizzati questi nostri studi, o li brameremo quindi compresi, gli è per questo che abbiamo mediante il presente non breve esordio cercato di richiamare l'attenzione del lettore su alcuni fatti dell'arte da lui probabilmente giammai sino ora avvertiti; sulla necessaria coesistenza cioè in musica di un duplice ordine di fenomeni, esterni ed interni: senza di che assai difficilmente perverrrebbe esso a ben penetrarsi della natura del tema che ci accingiamo a svolgere. Tema ch'è de' più importanti della musica, e sul quale s'è sparsa da alcuni lustri la più strana confusione, in parte per ostinazione di sistema, in parte per mancanza di un adeguato esame dei diversi fenomeni, e quindi per l'assenza di una compiuta teoria; ma in gran parte altresì per non aver bene compreso in quali confini la questione si voleva rinchiusa, per non avere determinato precisamente il senso che s'aveva inteso assegnare, nè poteva non assegnarsi, alla voce *Tonalità*.

(Continuat)

RIVISTA.

19 Febbrajo.

SOMMARIO. — L'opera nuova di Verdi, *Un ballo in maschera*, a Roma. — Altre cento nuove opere. — Se la sterilità dei compositori italiani sia reale od apparente. — Musica gorgheggiata. — Operazioni chirurgiche nella *Semiramide*. — Storia di un Dueto. — Genere drammatico e genere simmetrico. — Di nuovo delle opere nuove de' nuovi maestri. — Rizzini e Perzelli a Milano. — Luca Fumagalli a Sessa e Parigi. — La Creazione di Haydn. — *Don Desiderio* di Poniatowski. — Un gigantesco festival degli Orleanisti di Francia. — La nuova opera di Villain a Venezia.

Cominciamo la nostra Rivista da una buona notizia. *Un ballo in maschera*, la nuova opera di Verdi, andò in scena a Roma giovedì, e fu coronata dall'esito più felice. Il compositore venne chiamato al proscenio una ventina circa di volte. Della musica dicono le più belle cose. L'esecuzione è pure lodata in complesso, sebbene alcune parti non corrispondessero pienamente. — In attesa dei particolari passiamo frattanto ad altro. — (Vedi notizia della seconda rappresentazione a pag. 65).

Le ultime due pagine del presente foglio sono consacrate al prospetto delle opere nuove rappresentate in Italia nel corso degli ultimi due anni 1837 e 1838. Noi pertanto proseguiamo nella vecchia nostra consuetudine di compilare regolarmente e colla maggior esattezza possibile codesti quadri statistici, i quali, ove non si rifletta, non presentano soltanto un piccolo atto curiosità, ma debbono anche tessere feroci di non poche indicazioni importanti, ottenute in seguito ai raffronti che si possono istituire fra i diversi prospetti.

Dei cento compositori circa che figurano nei due pro-

spetti odierni una buona novantina può dirsi costituita da maestri esordienti, o, per dire più esattamente, ignoti. Ignoti prima del loro esperimento; ignoti dopo. Che avvenne mai di essi? che delle loro opere? È realmente e pienamente meritato questo profondo e perenne oblio di sì lunga sequela di opere, di sì interminata falange di compositori? E tale oblio è la conseguenza dell'esito infelice di queste nuove musiche, od è piuttosto effetto della trascuranza, della incredulità, del disprezzo che noi, uomini della capitale, professiamo, fors'anche ingiustamente, per i trionfi di provincia? Di oltre a cento opere create e rappresentate in teatri italiani nel periodo di due anni, che equivalgono né più né meno ad uno spartito per settimana, ne sono rimaste in piedi quattro o cinque al più. Ebbene, domandasi di nuovo se le novantacinque nate-morte morissero tutte perchè realmente mancanti di elementi di vita. Per lo meno non contenevano esse alcun germe, alcun indizio, promettitore di parti più robusti e meglio organizzati in avvenire? E ella dunque vera in tutto e per tutto la desolante sentenza gittataci in faccia dagli stranieri non solo ma dalla grande maggioranza de' nostri critici estandio, vale a dire che l'Italia sia colpita presentemente da una quasi assoluta sterilità di buoni compositori? È vero che nessuno o quasi nessun vestigio più onai rimanga della sua proverbiale fecondità in questo ramo d'arte? fecondità del resto di cui, per quanto concerne i primi decenni del corrente secolo, si esagerano non poco le proporzioni.

A noi mancano i dati per la soluzione della maggior parte di siffatti quesiti, di quelli cioè che riguardano la qualità dell'esito e la qualità dei pregi o difetti di questi opere, né potremmo in conseguenza se non aggirarci nel campo delle congetture.

Ad ogni modo confessiamo anche noi (e come non farlo?) che la fecondità reale (non l'apparente la quale è anche troppo) degli attuali compositori italiani, che il numero insomma de' buoni compositori è oggidì di gran lunga inferiore a quello d'un tempo. Ma ciò dipende egli da una decadenza, da un indebolimento della fecondità ereditaria de' compositori, o non piuttosto dalle mutate condizioni dell'arte?

Noi nutriamo infatti l'intima persuasione che tornasse assai men arduo lo scrivere in quel genere che era in voga in Italia a un dipresso sino al 1825 che nello stile del giorno, i cui inizi risalgono all'epoca belliniana. Ne si risponderà che i giovani compositori non hanno dunque a far altro che a rialitare quel genere. Ma noi non pensiamo che lo potrebbero fare con buoni risultati. Non si venga a rinfacciarci l'esito presente della *Semiramide* a Milano. Esso forma un'eccezione, che non altera, non intacca menomamente il nostro asserito. L'esito clamoroso della *Semiramide* è dovuto alla novità, alla meraviglia suscitata in una parte del pubblico della Scala, in quella dei giovani, da un canto gorgheggiato eseguito con istraordinaria perfezione e disinvolta: per l'altra parte, quella dei veterani, è dovuto alla gioia in essi suscitata dal ripristino d'un canto che nella loro gioventù han creduto, e credono tuttora, l'ideale della musica melodrammatica. È dovuto eziandio alla conseguente simpatia, diromi anzi ammirazione, per le distinte esecutrici: è dovuto alla giusta venerazione per l'artefice sovrano di quelle note: è dovuto alla inattesa ricomparsa in quella musica di una quantità di pregi offuscati nelle stagioni precedenti da impotenti esecuzioni: è dovuto finalmente ad un momentaneo fisico bisogno di varietà.

Questa nostra opinione non ci fa mancare della dovuta ammirazione e riverenza al grande lavoro rossiniano, che forse nessuno al par di noi ne riconosce e testifica le imperiture e stupende bellezze. Ma siamo altrettanto convinti che il fulgore di questi pregi resta grandemente oscurato, eclissato dalla struttura dei singoli pezzi

convenzionale, uniforme, sistematica, da un simmetrismo spinto agli ultimi confini, pregiudicevole in sommo grado alla verosimiglianza, all'interesse drammatico. Si vuole una prova che il dramma, l'azione si dileguano e sommano immersi in quell'oceano di armonie e melodie disposte costantemente col più rigoroso simmetrismo? Eccola. Il nostro pubblico, da che si rappresenta questa *Semiramide*, assiste a mutilazioni le più strane e le più varie, mutilazioni gigantesche, colossali, enormi, e vi assiste senza però adontarsene, senza anzi darsene per inteso affatto. Direte che egli assiste, come assiste difatti, ad un' accademia, e nulla più. Una sera si omette l'aria di Assur, un'altra il duetto di Assur e Arsace, una terza volta si tronca inesorabilmente metà del second'atto, terminandolo senz'altro col duetto dei soprani; finalmente un'altra volta ancora si ha il coraggio, sovrumaneamente eroico, di sopprimere *per brevità* (non per alcun altro motivo) tutto, da cima a fondo, il primo finale il più sublime pezzo dell'opera!

Questa propensione per altro, questa mania per le omissioni, per le mutilazioni, per gli arbitrii d'ogni genere, non data pel nostro massimo teatro da oggi soltanto. Ne abbiamo solenni e pressochè continui esempi da più anni. Né quindi deve recare forte sorpresa se fin dalle prove, e quindi in tutte le rappresentazioni attuali della *Semiramide*, si ometteva il delizioso duetto a due soprani del primo atto, che interpretato dalle Marelisio non poteva naturalmente non sortire un esito stupendo. E difatti non è a dire con quali feste lo abbia accolto il pubblico nelle due ultime recite di quest'opera, nelle quali soltanto si venne regalati del duetto in discorso. E il pubblico naturalmente a domandarsi perchè così tardi gli fosse accordato ciò che gli si doveva sin dalla prima recita.

Ma torniamo un passo indietro.

Noi dicevamo dunque che il pubblico conserva una mirabile indifferenza per le mostruose mutilazioni cui vien assoggettata quest'opera di Rossini, pur tanto gradita: e tale indifferenza veniva da noi attribuita alle forme di questo spartito, le quali, così plasticamente precocce, uccidono il dramma; onde codesta musica si gusta non come opera, ma come accademia, non come un'azione drammatica, ma come una serie slegata di pezzi; la si gusta pel canto in sé stesso, non per le idee di cui questo canto dovrebbe essere interprete. — Prevediamo l'obiezione. Ne si alleggeranno le infinite esecuzioni di questa musica, e non in questa sola ma in moltissime altre stagioni altresì; e con questa circostanza si spiegherà il perduto interesse per l'argomento. Ma vi ha una quantità di opere non meno rinfidite della *Semiramide* che non potrebbero essere assoggettate giammai impunemente al ferro del chirurgo operatore. Della *Norma* per esempio, a citarne una sola, della *Norma* si potrebbe egli fare uno strazio consimile? Gli avrebbe l'ardire di invitare ad assistere al capolavoro belliniano quando gli fosse stato troncato di pianto il finale del primo atto, o quello del secondo? Nessuno davvero! che la mutilazione solleverebbe un'indegnazione generale, e direbbesi che quella non è più l'opera di Bellini, ma un pasticcio. Eppure nella *Semiramide* si fa altrettanto e peggio, e nessuno se ne lagna; nessuno, quasi direbbesi, se n'avvede nemmeno! — Qual'altra dunque potrebbe essere la causa di questi due opposti fatti se non è quella da noi più sopra addotta?

Buon Dio! In quale labirinto di digressioni ci han fatto smarrire i giovani compositori! Ritorniamo ancora un poco sul loro argomento, il quale del resto vorrebbe trattazione assai più diffusa ed ordinata che non sia quella concessa ad una semplice Rivista.

Lasciando in disparte adesso la questione della preferenza da accordarsi, in Italia particolarmente, ai due stili, simmetrico o drammatico, ognuno ad ogni modo covverrà con noi essere molto più difficile scrivere un'opera a

forme drammatiche che non a struttura simmetrica. Il simmetrismo corre per così dire da sé; l'armonizzamento delle sue parti viene dall'istinto, non dalla mente, non dalla riflessione. Il genere drammatico all'opposto deve seguire appunto l'azione, il dialogo, la parola; dev'essere una musicale analisi delle passioni che nel dramma si svolgono, si trovano in conflitto. Ma questa condizione, questa ligia obbedienza del concetto musicale al drammatico è causa di una continua minaccia di violenza fatta ai principi organici della musica, la quale, considerata in sé stessa, è pur essenzialmente simmetrica. La conciliazione sapiente di due tendenze così opposte è oltremodo difficile; ed è perciò, come dicevasi, che è essa assai più ardua lo scrivere opere oggidì che non prima del periodo belliniano. Se a questo si aggiunge la necessità di una assai maggior cultura ne' compositori di genere drammatico che non negli altri, e se si tiene finalmente calcolo della circostanza ormai incontestabile che gl'interpreti vocali d'oggi sono di gran lunga inferiori a quelli che fiorivano trentatré, quarant'anni sono, non vi sarà dunque più tanto di che sorprendersi se i tentativi sfortunati sono più numerosi adesso che in altri tempi, anche supposta nelle medesime proporzioni di allora la vigoria d'ingegno dei compositori. Il fatto deplorabile è ragione poi in questo caso di altri più deplorabili ancora. La circostanza di tanti tentativi falliti getta, come altrove si avvertì, la sfiducia negli impresari, i quali, affine di premunirsi in parte almeno contro le funeste conseguenze della caduta di uno spartito, hanno inventato il sistema di lassare, senza riguardo alla maggior o minore capacità, tutti quei maestri che non possiedono una risonanza suggellata in qualche teatro di cartello. Quindi, come altresì recentemente notammo, l'impotenza o il rossore in molti ad assoggettarsi al luzzello, risguardato in generale come vergognoso e mortificante. Rossore, né occorre il dimostrarlo, cui van soggetti più degli altri i migliori, i più promittenti. E difatti fra que' novanta e più nomi che figurano nei due Prospetti odierni indarno ricercheremmo quelli di otto o dieci giovani ingegni, che all'uopo anche nominetemo, e che assai probabilmente avrebbero notabilmente aumentato il numero, cotanto scarso in questo elenco, delle opere non morte.

Né d'altronde quella novantina d'opere han fatto fiasco tutte. Ben all'opposto una rilevante quantità, se ci atteniamo alle relazioni de' giornali, furono applaudite non poco. E per quanto si voglia diffidare di quelle relazioni, per quanto compiacenti si vogliano ritenere gli uditori delle città secondarie, per quanto poca fede si riponga nel buon gusto dei pubblici di provincia, allorché una musica è applaudita non solo, ma viene riveduta con piacere più e più volte di seguito, è indizio questo che un qualche buono elemento deve esservi contenuto di certo. Se non che accade che, ingalluzziti dall'esito, gli autori dell'opera fortunata in provincia la trasportano d'un tratto sul teatro della capitale, e non nei minori, ma nei maggiori, nei medesimi, alla Fenice, alla Scala. Ed ecco che il volo repentino e tropp'alto è susseguito quasi sempre da tremenda condanna, sì che il maestro novizio non può in seguito più scrivere né per la Scala, né per la Fenice, né tampoco per le provincie. Nelle condizioni odierne dei teatri musicali italiani manca evidentemente ai giovani compositori la possibilità di inoltrarsi nella loro carriera senza a passo. Ed è grave pregiudizio agli artisti ed all'arte stessa: giacché non si può ragionevolmente pretendere dai giovani compositori che raggiungano in un istante il valore artistico de' primissimi, né d'altronde, anche supposta in essi un ingegno naturo, si può presumere con sicurezza ch'ei possa farsi conoscere a prima giunta. Le cadute numerate che toccano ai sommi tanto più possono toccare agli esordienti. Nulla si trova di straordinario nel fatto che un'opera eccellente di eccellente e celebrato maestro faccia quello che si chiama un fiasco, ed

al giovane invece si vorrà far un obbligo di piacere colla sua prima opera ad ogni costo, sotto pena di essere cancellato per sempre dal ruolo dei compositori? Sappiamo che in altri tempi gl'impresari non si sgomentavano così prontamente, come sogliono fare oggidì, delle cadute de' giovani maestri. Sappiamo, per esempio, di Donizetti, che prima di riuscire a farsi un nome dovette scrivere, e trovò chi lo facesse scrivere, ben un paio di dozzine di spartiti, la maggior parte dei quali assai male accolti. Ma oggidì la lusinga di un noviziato regolare e gradualmente progressivo è perduta per i giovani compositori: oggidì per essi non havvi via di mezzo: o piacere, e piacere grandemente, sino dal primo loro tentativo (né piacere soltanto ne' teatri secondari ma riceverne anche la conferma nei maggiori), oppure morire per sempre. Dura condizione, che si riflette poi con danni incalcolabili sogl'impresari medesimi, i quali non sarebbero costretti a pagare più che a peso d'oro le opere de' pochissimi maestri oggidì rinomati qualora i giovani potessero fare una potente concorrenza.

Dopo tutte le cose qui tumultuariamente discorse dovrebbe dunque per lo meno esser lecito il dubitare che la penuria attuale di buoni compositori tra noi dipenda tutta da sterilità d'ingegni.

L'esserci del rimanente trattenti a lungo sull'importante problema de' nuovi maestri non ne concede di parlare distesamente quanto avremmo voluto dei fatti musicali della settimana, che non furono per altro di straordinaria importanza. Quanto a Milano, essi si circoscrivono ad altri tre concerti dati, dopo l'ultima nostra rivista, uno dal sig. Perrelli al teatro Re, gli altri due da Bazzini al Santa Radegonda. Annunciare che i due esimi concertisti suonarono a meraviglia, e furono calorosamente applauditi, è cosa ormai superflua a ridirsi poiché il lettore l'adovvava al solo leggere il nome de' concertisti sudetti. Il Bazzini ripeté alcuni de' suoi nuovi pezzi, ai quali aggiunse un'Elegia, di fattura deliziosissima: il Perrelli, oltre al lodato pezzo sulla *Sommambula* ed al pittoresco *Scherzo pastorale*, da lui eseguito mirabilmente, fece sentire due composizioni su alcuni motivi popolari e graziosi del maestro Petrella, tratti per un pezzo dal *Marco Visconti*, per l'altro dalle *Precauzioni*. Sono trascrizioni fiorite di passi brillantissimi.

Il concerto di Perrelli ci fu sovente di un altro nostro giovane pianista, che non ha guai a Parigi in eletto crocchio otteneva come compositore ed esecutore larga messe di applausi. È Luca Fumagalli: ed i pezzi da lui eseguiti consistevano in alcune sue composizioni e nel *Carnegate di Venezia* del compianto Adolfo. Né meno vi fu applaudito nella medesima serata il Sessa, omni ricercato da tutte le migliori società musicali, e che suonò da solo e unitamente al Fumagalli.

Del resto, poco d'interessante troviamo da spogliare ne' giornali di quella capitale. Pochi giorni sono si eseguiva, per la prima volta, nella sala del Conservatorio, dalla Società dei Concerti, la *Creazione* di Haydn. L'esito fu buono, ma non trionfale, dice la *Revue et Gazette musicale*. - Cosa singolare! Tanto la *Creazione* che la *Stagioni* del celebre maestro slegmano non trovarono giammai a Parigi piena simpatia. La *Creazione* difatti non fu eseguita che due volte: la prima nel 1800, due anni dopo composta; la seconda nel 1844 all'*Opéra*, quando vi si inaugurava l'*Associazione degli artisti di musica*. La presente è dunque la terza esecuzione. Al teatro italiano ricomparve il *Don Desiderio* di Pómalowski, che ebbe liete accoglienze anche questa volta. Per ultimo registrarono la notizia di un grande festival, che si sta organizzando per la metà di marzo circa, e che avrà luogo nel palazzo dell'Industria. Vi prenderanno parte niente meno che sette mila voci d'*orfanelli*, i quali vi converranno da tutte le parti della Francia.

Avremmo anche qualche altra notizia abbastanza impor-

tantè, ma per mancanza di spazio ci è forza rimandarle al foglio venturo. Non possiamo ad ogni modo omettere quella dell'andata in scena della nuova opera di Villanis a Venezia, comparsa il 16, e di cui la *Gazzetta veneta* parla favorevolmente, si riguardo all'esito come al merito della composizione.

TELEGRAMMA.

Roma, Sabato mezzanotte.

Opera Verdi, Tu Ballo in Maschera, seconda rappresentazione precipiti accelerati: pezzi, attori applauditissimi tutti, meno Scotti e Sbriscia. Maestro trenta chiamate. Successo immenso, deciso entusiasmo.

NUOVE PUBBLICAZIONI DELLO STABILIMENTO RICORDI.

L'edizione per Canto con accompagnamento di Pianoforte dell'opera *Il Diavolo della notte* di **Bottesini** sarà presto compiuta. I pezzi di quest'opera usciti di questi giorni sono i seguenti: *CANTATA, Mentre con fredde lagrime*, per Soprano. - *CORO, Voci di Tuoni*. - *PEZZO CONCERTATO-FINALE I, Io di stacco son rimato*, per Soprano, Tenore e Baritone con Coro. - *ARIA, Io non manco di ricchezza*, per Buffo. - *DUETTO-FINALE II, Aspettate, al prospecto*, per Baritone e Buffo. - *DUETTO, Io dei mostri nella stanza*, per Soprano e Baritone. - *DUETTO, Il gioco è finito*, per Baritone e Buffo. - *ROMANZA, Tu non sai dunque che il matrimonio*, per Tenore. - *BRANCO, Beriamo, qualche momento felice*, per Baritone. - *ROSARIO RITALE, Per te solo io son felice*, per Soprano.

La nuova edizione di tutte le opere di **Rossini**, ridotte per Canto con accompagnamento di Pianoforte, progredisce alacritamente. Il *Mosè* è la 25.^a opera pubblicata. Quanto prima termineranno *Demetrio e Polibio* e la *Donna del Lago*, alle quali terranno dietro *Adelaide di Borgogna*, *Riccardo e Zorilda*, ecc.

Della *Traviata di Verdi* è pur uscita una nuova edizione, in piccolo formato, colle parti di Soprano e Tenore ridotte in chiave di Sol.

Una nuova composizione per Pianoforte a quattro mani di **G. Trombetta** ha per titolo *Divertimento ballabile*.

L'*Aria, Tutto è sciolto*, sulla *Sommambula*, o la *Preghiera, Del tuo libello voglio*, nel *Mosè*, furono ridotte per Harmoniflò a Pianoforte.

CARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE

Firenze, 15 Febbrajo.

Il presidente De-Brosses nelle famose lettere all'Italia ha detto molte cose vere e giustissime sulla condizione dell'arte musicale d'oggi, tempi non dissimili dai nostri di gara guerri e di fazioni. - Dopo di lui, credo che nessuno dei tanti viaggiatori d'oltremonte che hanno visitata la penisola sieno stati espliciti di apprezzarne una di giunta, e specialmente i suoi empesanti che nel prosaico e rovinoso le esse usate sono insuperabili. - E vi che una scorsa per l'Italia col proposito di avvertire le diverse condizioni della nostra musica risuscitò forse a chiarire quella stata assommo dell'arte ai cui si spendono soverchie parole e troppe ingiurie ingenti. - Le relazioni, le corrispondenze che si leggono stampate nei giornali, oltre la malattia attaccata della corruzione di cui è affetta quasi tutta la stampa periodica, sono attembrate dall'ombra del campanilismo, sentono l'influenza delle passioni locali, danno un'infinità di minuziosi ragguagli, senza mai delinire la vera tendenza del pubblico ed il vero indirizzo dell'arte. Non crediate che con questo esordio io voglia arrischiare a sentenziare della musica Fiorentina ed Italiana cogli attributi larghi infondimenti. Tutt'altro: io esaminai in fretta e in via troppo ristretta per assumermi il non levo ufficio, più quale ad ogni modo mi mancherebbero le forze: quindi pensai mi frellano più capo qui nella gentile Firenze, ove il petrarchesco teatro dai moltissimi giornaletti necessitò che si singolare

contrasto colla facile contentatura del pubblico fiorentino, il quale adotta bonariamente musiche ed esecuzioni che altrove avrebbero un infallibile accoglimento di fischiate. - Poche città d'Italia come Firenze hanno tanti elementi di una buona ed estesa cultura musicale: il popolo qui più che altrove si affida nei molti teatri d'opera pel buon mercato dell'ingresso: quello costruito con coraggioso dispendio dal Paolano, vasto forse come la Scala, e nei giorni festivi stipato di gente, sempre frequentato; gli altri, del pari, sempre l'aristocraticissimo della Pergola: dico aristocraticissimo non solo per la ricchezza, l'eleganza degli addobbi, l'importanza degli spettacoli, lo scelto auditorio, ma anche plasticamente per certi blasoni a tutto rilievo listati d'oro, di fasce, ornati d'emblemi, di zone, di stelle, di castelli ed altro consimili frascarie, che adornano le portone del palco.

La buona musica istrumentale è coltivata con amore e zelo esemplari in due istituti, mentre Milano, sede di un conservatorio, non educa neppure gli allievi di quello stabilimento con esercitazioni e pubbliche accademie: almeno fino a che non arrivi quel sospirato giorno che un desiderio nostro o un'altra promessa non si convertano in fatti. - I due istituti fiorentini di cui parlo sono la Società per lo studio della musica classica diretta dal maestro Geremia Sbolci, e la Società Filarmónica fiorentina: delle interessantissime notizie date recentemente dalle due riviste vi ha parlato troppo bene il vostro ordinario corrispondente, perchè io possa aggiungervi nulla di buono.

Il concerto della Sbolci dato nella sera del 15 gennaio fu di tale aggradimento agli accorrenti che si dovè ripeterlo con maggiore pubblicità nella sala del *Teatro*. Lo Sbolci è un uomo coraggioso, indefesso, il quale nell'ardua impresa è secondato da un patrio toscano, di quelli che possono far vanto del loro blason, perchè lo illustrano con tali magnificenze. Questo gentilissimo, amatissimo della musica classica, ha proposto un premio a chi scriverà la Messa migliore nello stile severo, entro un determinato tempo. - Poiché v'ha tanta frequenza di teatri di musica, poiché queste accademie esistono, fioriscono, e si applaudiscono, bisognerebbe inferire che l'educazione è istruita, il buon gusto generalizzato, i giudizi assennati ed imparziali. - Per due indizi si manifestano questi due effetti: pel contegno cioè del pubblico nei teatri, e nella autorità della critica. - A dire il vero né l'uno né l'altro corrispondono al reale benessere dell'arte nella mirabolosa reggia di tutte le arti. - Il pubblico di Firenze, ed è pubblico italiano, avrà come tutti gli altri i suoi momenti di esultanza e di malumore, ma in massima nel pare insorgente, cupido, anzi allora assai primitivo nel tollerare quello che a Milano o Venezia non avrebbe la breve vita di una rappresentazione: *esempli gratis* il *Saltimbanco* del cavaliere commendatore Giovanni Pavesi, qual è nello suo sostanziale qualità e come lo si canta alla Pergola, ed un balletto comico nello stesso teatro che appena sopporterebbe le scene d'un ipodromo.

Quanto a critica musicale, se non si fosse il giornale *L'Armonia* che ad onta delle molte ubbie non sostiene dignamente il nome, per rimanente della stampa periodica d'ingenuità di musica il vocabolo è affatto fuori di posto, è un contrasenso, una buffonesca frasia: e questo lo dico francamente anche a quel foglio o forbito bellumore di Marco segretario intimo del *Novo Arlotto* ed al suo fedel espositore Cecco che un'occasione la individualità dualità. - Il *Novo Arlotto*, se non ve l'ha mai appreso i vostri occhi o l'*Uomo di Pietra*, è un foglio umoristico insieme scritto nell'insieme con questi dilettantismi, e che tratta qualche finta scappaccio negli attacchi personali, ma che giococchita a diffondere buoni principj. Si pubblica per fascicoli, intitolandosi *Capricci musicali d'una brigata di Degliamori con note di Succichello Clerico*: posso già prevedere dall'intimazione che a differenza degli altri fogli umoristici, i quali con omea affettoloso insistono la nostra lingua, gli scrittori di questo giornale vogliono provare che si può parlare elegantemente e matatamente nello stesso tempo: il loro scopo proprio si è d'introdurre nell'uso della lingua serena il bel parlare toscano, nel che riusciranno, so credo, assai limitatamente. - Direttore n'è il Foresti, e si collaborano il Faninetti ed il Faninetti ed in fatto di lingua non autorità. - Non vi saprei dire chi s'accolla sotto il pseudonimo di Marco rivmato scrittore, il quale si spaccia da scrittore, tanto è vero che le orazioni dei teatri separa dalle riviste assai volte: mi gioverà, tollerantissimo, destinato, a quanto mi sovviene, di congedazione positiva dell'arte. È una materia soltanto che occupa buona parte del manuale libretto: nel fascicolo di febbraio, sotto

la denominazione generale di Tosseffa, avvi non uno ma tro...

Il primo s'intitola i Sallimbanchi, ed ha per epigrafe quel detto...

Il secondo si chiama Il cavaliere commendatore Giovanni Pacini...

L'ultimo, che analizza l'opera il Sallimbanchi, porta in fronte...

Dunque per che ragione Sotocamente volete Con altre invenzioni goffe e sgarbate...

Questo sole citazioni possono darvi una qualche idea del tutto...

« Dove almeno avvisasse che per noi si doveva intrattenersi...

Quanto al valore del Sallimbanchi da ampia ragione si Firenze...

Al Teatro della Pergola il Sallimbanchi di Pacini si rappresenta...

e Nicolai, ha fondato o fonderà quanto prima un giornale, facen-

A conforto dello strazio negli orecchi, e degli effetti spasmodici...

NOTIZIE ITALIANE

- Livorno. Fu applaudita al teatro degli Avvalorati una...

- Pisa. Anche qui un'opera nuova: s'intitola Neliada, fu...

- Udine. È andata in scena un'opera del maestro veneziano...

CRONACA STRANIERA

- Ginevra. Una convenzione per la protezione e la garanzia...

- Londra. Non ha guari fu istituita una società, sotto il...

- Vienna. Un giornale musicale viennese mise al concorso...

PROSPETTO DELLE OPERE NUOVE ITALIANE

rappresentate nel corso dell'anno 1857

Table with columns: N., MAESTRO, TITOLO DELLA SPARTITA, GENERA, PAESI, CITTA', TEATRO, PRIMA RAPPRESENTAZIONE, BOVVE, UOMINI. Lists various operas and their details.

(1) Quantunque già rappresentata al Teatro Sociale di Mantova nel febbraio 1855, l'abbiamo qui inserita perché riformata in parte...

PROSPETTO DELLE OPERE NUOVE ITALIANE

rappresentate nel corso dell'anno 1858.

N.	MAESTRO	TITOLO DELL'OPERA	GENERE	POETA	CITTÀ	TEATRO	PRIMA RAPPRESENTAZIONE	ESECUTORI	
								UOMINI	DONNE
1	Valenza Achille	<i>Il Mondo</i>	buffo	D'Ambrò Raffaele	Napoli	Nuovo	25 Gennaio	Papini	Savoja, Fioravanti V.
2	Tessarini Francesco	<i>L'Ultimo Abencerragio</i>	serio	Peruzzini Giovanni	Venezia	Fenice	25	Bendazzi	Pancani, Ferri, Cornago
3	Petrella Errico	<i>Ida</i>	"	"	Milano	Scala	26	Albertini, Poch	Negrini, Guicciardi, Biondi
4	Canneti Francesco	<i>La Duchessa di Bracciano</i>	"	A. B.	Vicenza	Eremitano	2 Febbraio	Arrighetti	Bichi, Sacconi, Vitali
5	Agostini Angelo	<i>Il Riniegato</i>	tragico	(1)	Milano	S. Radegonda	5	Rehassini	Biasoli, Marra
6	Zabhan Benedetto	<i>Il Conte di Stenodof</i>	semis.	N. N.	Ancona	Museo	6	Schennardi	Albicini, Carboni, Mancini
7	Aumüller Aless.	<i>I Figli di Cosimo</i>	serio	Garbini	Venezia	Apollò	10	De Buda	Colini ed altri
8	D'Arcas Francesco	<i>I Due Precettori</i>	buffo	L. C.	Torino	Rossini	11	Villa	Metz, Migliara, Finetti, Moretti
9	Gralligna Achille	<i>Primica Cybo</i>	serio	Peruzzini suddetto	Mantova	Sociale	15	Peruzzi, Masset	De Vecchi, Crivelli
10	Hour Antonio	<i>Il Conte di Leicester</i>	"	Ghislanzoni Ant.	Parma	Reale	18	Basseggio, Corvetti	Sarti, Squarcia, De Dominicis
11	Moreni Giovanni	<i>Le Due Pasquarelle</i>	buffo	Mioci Gaetano	Napoli	Nuovo
12	Mela Vincenzo	<i>Il Convento di S. Nicola</i>	semis.	Sartorelli Luigi	Isola della Scala
13	Braga Gaetano	<i>Il Ritratto</i>	"	De Lauzières Ach.	Napoli	Privato (M.C. di Siracusa)	6 Marzo	Fioretti	Fraschini, Coletti, Coliva
14	Tommasi Feri	<i>Enrico di Scozia</i>	serio	Tommasi stesso	Firenze	Pergola	15	Carrozzi-Zucchi, Corvetti	Musiani, Giraldoni, Dadda
15	Vilhanis Angelo	<i>Vasconcello</i>	"	Solera Temistocle	Venezia	Fenice	18	Bendazzi, Brambilla Gaetana	Sarti, Ferri, Cornago
16	Lutti Vincenzo	<i>Beregnario</i>	"	Gazzoletti Antonio	Milano	Scala	22	Albertini	Negrini, Guicciardi, Biondi
17	Noussi G. A.	<i>Guerrilla Catalana (2)</i>	"	Mazza Salvatore	Carcano	...	28	Cattinari	Negrini, Biaschi, Colombi
18	Rota Giuseppa	<i>Ihey Blas</i>	"	Emanuel	"	...	10 Aprile	Polacco	Dordoni, Crotti
19	Starace	<i>Nauclia</i>	buffo	"	Napoli	Nuovo
20	Zocchini	<i>Matilde d'Inghilterra</i>	serio	"	"	(5)
21	Cosentino Alfonso	<i>Lastrina ossia Odo ed usura</i>	semis.	Romani Felice (4)	Fondo	...	21 Maggio	Fioretti	Prudenza, Storti
22	Pacini Giovanni	<i>Il Sullimbanco</i>	serio	Giochetelli Gius.	Roma	Argentina	24	Kenneth	Bertolini, Bartolini
23	Sandi Francesco	<i>La Fidanzata d'Abido</i>	"	Peruzzini suddetto	Milano	Conservatorio	30	Baldi, Brenna (allievo del Conservatorio)	Bertacchi, Maini, Savio (allievo del Conservatorio)
24	Pirelli Natale	<i>Clavissa Harlowe</i>	"	Sacchero G.	Vicenza	Porta Carinzia	10 Giugno	Modori	Bettini Geremia, De Bassi, Angelini
25	Pacini suddetto	<i>La Distrazione di Gerusalemme</i>	orat.	Fioretti Ab. S.	Firenze	Palazzo Vecchio	27	Kenneth	Limbardi, Squarcia, Piroli
26	Sarra Errico	<i>Estellina</i>	semis.	Mioci suddetto	Napoli	Fondo	19 Luglio	Fioretti	Bignardi, Scasso, Storti
27	Mioci Giorgio	<i>La Fidanzata</i>	"	"	"	...	2 Agosto	Angelini	Prudenza, Rossi, Scasso
28	De Ferrari S. A.	<i>Il Matrimonio per concorso</i>	buffo	Ilancalari e Chiosso	Venezia	Fenice	7	Boccadati	Galvani, Crivelli, Zucchini
29	Vespoli Luigi	<i>La Cantante</i>	"	D'Arionzo Marco	Napoli	Fondo	22	Fioretti	Prudenza, Storti, Scasso
30	Ruggiero Antonio	<i>Il Circo Mendicante</i>	"	"	Rossano	...	22	Gresti-Cologli	Mascia, Marone, Pini
31	Battista Vincenzo	<i>Ortona liberata</i>	orat.	Diagnese Dom.	Ortona	...	8 Settem.	"	Gennari, Staffolini, Berjato
32	Serrao Paolo	<i>Ortonesi in Scio</i>	"	Pellicciotti V.	"
33	Pacini suddetto	<i>Il Trionfo della Religione</i>	"	"	Lucca	Giglio	22	Orsetti Contessa (donna)	Turri B., Bianchi Emilio
34	"	<i>Lidia di Brucelles (6)</i>	serio	"	Rologna	Comunitativo	21 Ottobre	Pricci	Limbardi, Walter
35	Montuoro Achille	<i>Le Pellegrine (6)</i>	comico	N. N.	Milano	S. Radegonda	6 Novem.	Moro, Borotti	Testa, Ricci Edwigi, Fioravanti
36	Bismasia	<i>Don Tullio (7)</i>	buffo	"	Napoli	Nuovo	...	Mancini, Gualdi	Mariani, Pucciarrelli, Fioravanti
37	Masciangelo	<i>L'Orfanella</i>	semis.	"	Lanciano	Cappelli	"
38	Travenzi Andrea	<i>I Promessi Sposi</i>	"	Michelotti Pietro e Bardaro Eman.	Roma	Argentina	22	Galvetti	Agresti, Delle Sedie, Belloni
39	Petrocchi Francesco	<i>L'Usucro</i>	serio	Fortis Leone	Milano	Scala	2 Dicembre	Lafu, Corvetti	Sarti, Cornago, Fagola
40	Tupputi Domenico	<i>Il Finto Astrologo</i>	buffo	"	Firenze	(privato)	...	Tupputi Cristina	Auteri, Scraffino, Quilici
41	Bollesini Giovanni	<i>Il Diavolo della Notte</i>	semis.	Scalchi Luigi	Milano	S. Radegonda	18	Papini, Tabbali, Biagini	Bozzetti, Altini, Dottore
42	Deasy G. B.	<i>Don Martino d'Aragona</i>	serio	Zagnoni	Gagliari	Civico	...	Melada	Samat, Ceccarelli, Ascani

(1) Credesi un vecchio libretto di Felice Romani.
 (2) In quest'opera non furono eseguiti che due atti, in accademia privata.
 (3) Di quest'opera non ci fu dato rintracciare il nome del teatro, i nomi degli esecutori e la data; approssimativamente però fu aprile o maggio.
 (4) Libretto vecchio.
 (5) *Lidia di Brucelles* è un rimpasto di alcune opere anteriori dello stesso Pacini, o specialmente dell'opera *La Punizione*, rappresentata alla Fenice in Venezia nel Carnevale 1854.
 (6) E in gran parte la versione italiana delle *Commerces*, dello stesso maestro, già rappresentata all'Opéra Comique di Parigi nel giugno 1856.
 (7) Opera scespiriana, accomodata e riformata da Almerico Spadetta.
 (8) Da qualche giornale avendo rilevato che con quest'opera si aprse la stagione di carnevale 1858-59 al teatro di Cagliari, supponiamo che la prima sua presentazione abbia avuto luogo verso la fine di Dicembre scorso.



TITO DI GIO. RICORDI Editore-proprietario responsabile. FILIPPO DOTT. FILIPPI. Redattore.

GAZZETTA MUSICALE

DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 9

27 Febbrajo 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

Per Milano Fiorini nuovi 7 —
 Per la Monarchia » 8 40
 Per gli altri Stati Italiani » 9 80
 Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.
 SEMESTRE o TRIMESTRE in proporzione.
 Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si daranno pure i Supplementi al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso l'Ed. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omenoni, N.° 1, e sotto il portico a fianco dell'Ed. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.
 Lettere, gruppi, ecc. verranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Beethoven. - *Ricista*. - Carleggi, Roma, Torino, Venezia, Verona. - *Notizie italiane*. - *Comici stranieri*. - *Appendice*. Il maestro Paolo Gambarà.

BEETHOVEN.

(Beethoven, ses critiques et ses glorieux par A. Odébachoff) Leipzig. 1857.

(Cont. e fine. Vedi Anno XVI N. 51, e N. 4 Anno corr.)

III. (1)

Nel cominciare l'articolo precedente accennammo che a ciascuno dei tre periodi della vita di questo grande compositore può collegarsi una diversa maniera, uno stile diverso; ma non s'intenda già troppo strettamente la cosa, perocchè non picciol numero di ragguardevoli composizioni vestono ancora il carattere del primo periodo, sebbene appartenenti al secondo; carattere che va poi sempre più dileguandosi nell'inoltrare, di guisa che nel terzo più non compare che a lampi, tanto più desiderati quanto più rari.

(1) Pel rispetto dovuto al detto autore di questo scritto ci siamo astenuti dal modularlo menomamente. Non possiamo però dissimulare che il giudizio pronunziato sulle ultime opere di Beethoven ci parve troppo severo. Nota della Red.

APPENDICE

IL MAESTRO PAOLO GAMBARA (1).

Il primo giorno dell'anno 1851, verso le quattro ore della sera, un giovane signore d'aspetto grave e bello anzichè bello, d'incasso dignitoso, anche più del bisogno pel luogo in cui si trovava, uscito da una carrozza da solo, seguiva la folla sotto le gallerie del Palazzo-reaie a Parigi, volgendo, quasi diremmo addegnoso, i suoi occhi distratti e socchiusi sulle persone che gli passavano da presso.

(1) La vita di quest'uomo, forse pochissimo nota agli stessi suoi concittadini, fu argomento di vari articoli biografici, più o meno veri, più o meno interessanti. Lo scrittore che, più degli altri, ci è parso non lontano dalla verità, anche dando alla storia di Gambarà la forma gradevole del romanzo, fu il mirabile autore dell'*Unione comica*, su cui modellammo questi fuggevoli tratti, meno forse, nel loro scopo, leggeri di quanto possa sembrare al lettore diligente o superbo.

Fatto un giro, e guardato con manifesta impazienza il proprio orologio, entrò nella bottega di un tabaccaio, vi accese un cigaro, e quando gli parve che la notte fosse abbastanza oscura, s'avviò passo passo sino all'ingresso della via Froidmanteau. Qui stava aspettando una giovane, da lui voluta la sera innanzi, una giovane la cui vestitura annunziava una miseria profonda, radicale, inveterata, che non si poteva forse dir bella, nello stretto significato della parola, ma nel cui sguardo tenero insieme e ferreo, profondo e rapido al tempo stesso, gli era sembrato vedere tale un mondo di dolori e di volontà soffocata da rimmene altamente colpito. Quand'ella ricomparve, uscendo da una piccola bottega, lo straniero la seguì, esaminandola ancora in tutti i dettagli della sua persona e delle sue vesti, quasi per cercar mezzo di rinuovere dal suo cervello il desiderio assurdo e pazzo che vi si era annidato. Se non che, scorse precisamente il contrario di quanto egli aveva sperato, perocchè non tardò a trovare in siffatta disumana un piacere più ardente di quello che

molti compositori tedeschi erano giunti a dire essere la fuga l'apice più elevato dell'arte; strana osagerazione, che fruttò per altro non lo studio perseverante dello stile fugato e quell'ordine, quella purezza, quel «metodo», quella ragionata condotta delle idee, quell'arruffizio degli sviluppi e delle transizioni, che furono «l'inta dominante delle composizioni d'allora».

Il solo studio del contrappunto e della fuga informava i compositori ad uno stile soverchiamente freddo e pochissimo immaginoso, sempre però corretto e maestrevolmente coordinato. Ma se le doti poi del genere fugato venivano sentite e potentemente praticate da uomini di genio, come Gian Sebastiano Bach, Händel o Mozart, sapevan essi attingervi le loro più ricche e felici ispirazioni.

Fu assai debole Beethoven ne' suoi studi di contrappunto: la sua bollente fantasia mal comportava la catena di una assidua applicazione in simil genere, e ben si vede ne' suoi primi esperimenti quanto il giogo della fuga gli fosse pesante. Alle volte però s'avvedeva anch'egli dei vantaggi che potrebbero provenire da una lunga pratica di quelle forme severe, ma non essendovisi addestrato ne' primi anni, si annoiava a sbarbarci a quella fatica. Egli s'abbandonò adunque in cieca balia del proprio genio, della propria ispirazione, tateché il signor Oulibicheff disse, senza prendere abbaglio, che Beethoven «segui alternativamente nelle sue composizioni due sistemi opposti, l'uno basato sulle leggi dell'armonia e le esigenze dell'orecchio comuni a tutti i musici; l'altro in onta alle norme della

«grammatica musicale e solo da lui conosciuto. Egli adoperava quando uno, quando altro dei due sistemi combinandoli in proporzioni differenti secondo che il pensiero dominante del lavoro era di natura tale da essere incarnato col mezzo comuni dell'arte, od esigeva «più o meno la valida cooperazione di nuovi elementi».

Il male si è che Beethoven solo poteva farsi giudice dei casi che esigevano queste emancipazioni, questi ardimenti, e che egli solo conosceva il suo pensiero. Né a noi gioverebbe molto qui porre in questione la profonda metafisica, l'altissima morale, imperocché se tali sentimenti non possono convenevolmente essere espressi dalla musica, o' ci sembra ben più semplice consiglio il lasciarli da un canto; e poi se il suono stesso animato anche dalla parola non sarebbe atto alla pizze pretesa di voler tutto dipingere, tutto trattare, che ne diverrebbe della musica puramente strumentale la cui natura è spaziare sempre nel vago, nell'indeterminato, non avendo che tinte cangianti e fuggevoli?

Codesta nuova scuola che Beethoven iniziò, senza stabilirla e consolidarla però colla teoria, era troppo seducente per sfuggire all'occhio di cento mediocrità che credonsi genii, come quella che offeriva loro i mezzi onde fabbricare presto e molto, e senza impiegare molta fatica. Ed è forse colpa di Beethoven se la musica strumentale d'allora in poi andò decadendo sempre più nelle forme, nel carattere, e nel concetto.

E se ben si osserva, Beethoven medesimo nelle metamorfosi del suo stile rivela, più che il progresso dell'artista, l'effetto delle sue aborrizioni. Convien leg-

dere il signor Giardini, padrone del luogo, non abituato a vedere avvenire si ben vestiti, fece al nuovo arrivato una profonda riverenza. Il conte manifestò desiderio di pranzare abitualmente in compagnia di qualche suo compatriota, pagò in anticipazione un buon numero di biglietti e diede alla sua conversazione quella familiarità che valesse a condurlo sollecitamente al suo scopo. Appena ebbe avviato il discorso verso la sconosciuta, Giardini fece un gesto grottesco, gettando il suo convitato con una tal qual malizia e lasciando errare sulle sue labbra un lungo sorriso.

— Basta, basta, egli esclamò; capisco. Vessagioria è qui condotta da due appetiti. La signora Gambiara non avrà perduto il suo tempo se è riuscita a piacere ad un gentiluomo compito e generoso, quale ella mi sembra, o signore. Le dirò in poche parole quel tanto che noi sappiamo di questa povera donna, veramente meritevole di pietà. Crede che suo marito sia nato a Cremona; egli si suppone un grande maestro, ma parmi assai debole su tutto il resto; è però un galantuomo, non privo di buon senso e di spirito, alcune volte molto amabile, specialmente quando ha vuotato qualche bicchiere di vino, caso rarissimo, grazie alla grande sua povertà; lavora di e notte a comporre opere e sinfonie immaginarie, invece di procurare di guadagnarsi onestamente la vita; il perchè sua moglie è costretta a guadagnare per tutta la gente del vicinato. Che cosa vuole? pare che ella ami suo marito, ma come si ama un padre, e ne ha cura come se fosse un ragazzo. Molte persone hanno pranzato da me per farle la loro corte, maramò! (egli esclamò ponendosi il pollice della mano destra sulla punta del naso). La signora Marianna è savia, e sa benissimo che, al giorno d'oggi, gli uomini non danno nulla per nulla. Crede lei per questo che suo marito la ricompensi di tanta affezione? Oibò! non le concede nemmeno un sorriso. La loro cucina è bella e fatta dal prestinaio, perocché, non solo quel disgraziato non gua-

gero nel signor Oulibicheff sviluppata questa nostra idea, la quale è anzi la base del suo libro, il criterio delle opinioni ch'egli svolge intorno alle opere del grande compositore tedesco.

Il primo periodo della vita di Beethoven, o delle sue composizioni, termina all'opera 37; ed il nostro critico coll'esame accurato del quintetto in *esolfaut* (op. 29) pone in chiara mostra l'immenso merito di quell'ammirabile pozzo.

Questo primo periodo, chechè ne dicano i fantasisti de' nostri giorni, è il vero e incontestabile culmine del genio beethoveniano, giunto al suo apogeo nella musica per pianoforte o da camera; è l'epoca della sua fiorente gioventù, della vergine eleganza ed esuberante ricchezza delle sue idee, e nello stesso tempo della sua saggezza nell'approfitare dei mezzi dell'arte; tratto tratto vi rimonta una bella originalità, sempre un gusto squisito e inappetibile, sempre una giusta dimensione dei pezzi. In una parola Beethoven componeva allora col sistema comune e col fine ordinario dei musici, che è quello, qualunque siasi il genere prescelto, di risolvere un tutto gradevoli all'udito.

Nel cominciare l'esame del secondo periodo il signor Oulibicheff rigetta, e con ragione, certe opinioni recentemente manifestate a fine di giustificare, a dir vero mal a proposito, le emancipazioni di Beethoven, una delle quali sia per esempio nel credere che la lunghezza d'un pezzo sia sempre relativa, non dipendendo che dalla abbondanza o dalla povertà delle idee. Se ciò fosse vero, non ci sarebbe più critica, perchè al-

degna un centesimo, ma spende per sovrappiù anche il frutto delle fatiche di sua moglie tagliando istrumenti, allungandoli, accorciandoli, contento allora soltanto che mandano fuori voci da mettere in fuga tutti i gatti del vicinato. Vestra ciò analgato in lui il più dolce, il migliore di tutti gli uomini, e non già indifferente, se lei, niente affatto, egli lavora tutto il giorno. Ma lui per fermo che il poveretto sia morto e che non conosca il proprio stato. L'ho visto, l'ho udito e battendo i suoi istrumenti, mangiare pan ligo con un appetito che faceva invidia a me, o me, o signore, che ho forse la miglior tavola di Parigi! Sì, eccellenza, prima di un quarto d'ora saprà qual uomo io mi sia; sono napoletano ed ho introdotto nella cucina italiana insperati raffinamenti. Mi sono rovinato, è verissimo, ma la mia storia è quella di tutti gli uomini d'ingegno distinto, che si conoscono dopo la morte soltanto. Aveva più di sessanta convitati alla mia tavola tutti i giorni, ora non ne conto che una ventina a cui devo fare il più delle volte credenza; ma i veri intelligenti mi sono rimasti, degli altri mi curo poco.

— Quant'è così, disse il conte, e giacché il caso mi ha posto al chiaro de' vostri sacrifici quotidiani, permettemi di raddoppiare le mie anticipazioni.

L'altro accettò riconoscente:

— Fra pochi minuti, egli ripigliò, vedrà la sua donna. Lo collocherò vicino al marito, e se desidera entrare nelle sue buone grazie, gli parli di musica. Li ho invitati amendue; essendo oggi il primo dell'anno, regalo i miei ospiti di un piatto famoso...

La voce del signor Giardini fu coperta dalle tumultuose felicitazioni dei convitati, i quali capitavano uno o due per volta, come accade alle tavole rotonde, e mano a mano ch'essi entravano, il trattore ne faceva al conte una succinta biografia.

— Questo, egli disse, è un povero maestro di musica

lora anche i pregi ed i difetti dovrebbero essere del pari relativi.

L'inspiegabile sistema adottato da Beethoven, che non è altro in fine che la violazione delle regole più elementari dell'armonia, potrebbe essere difeso con quella stessa opinione. Ma qui si tratta di accordi falsi, e non già d'errori prodotti da distrazione o negligenza o da qualche special intenzione, errori che passano rapidamente soffocati dalla forza dell'insieme, o che spesso volte l'occhio solo può riconoscere e non l'orecchio, come sarebbero appunto due quinte di seguito. In Beethoven la cosa è ben diversa: non sono già errori di simil genere, ma sequole di suoni incompatibili collegati assieme per ostinata violenza, e di un effetto tale da far restare attonito ogni uditore non sordo il quale ignorasse che il compositore invece lo era.

Altra caratteristica delle composizioni per pianoforte e violino di questo secondo periodo è il contenere una quantità di passi barocchi e male atti alla esecuzione.

Vi si rinvengono inoltre una innovazione, la quale, benchè non sia un difetto per se stessa, toglie all'insieme del lavoro l'apparenza di spontaneità, e ne rivela invece il calcolo e lo studio. Questa innovazione consiste nella preparazione degli effetti praticati soventi volte in spazio troppo ampio, e che lascia perciò l'animo dell'uditore soverchiamente sospeso. Beethoven abusa spesso di questo mezzo spiccato alla musica drammatica; del rimanente questa è un difetto che di buon grado gli si condona, perchè risolvere poscia in un modo quasi sempre gradevolissimo. Si perde la pazienza nel-

il quale vorrebbe passare dalla romanza al dramma lirico, ma senza riescirci. Egli si duole degli impresari, dice cose da fuoco degli editori di musica, spara di tutti, fuorchè di lui, ben intesi, quantunque non abbia un più crudele nemico di se medesimo. Quello che l'accompagna, e che direbbe all'aspetto un venditore di zaffarelli, è una delle più grandi celebrità musicali; è Gigolmi, distintissimo direttore d'orchestra italiano: ma è sordo, poveretto, e finisce sgraziatamente la vita, privo di quanto gli è poter render caro. Oh! ecco il nostro grande Ottoboni, il vecchio più ingenuo che abbia mai nutrito la terra; ma si sospetta ch'egli sia il più arrabbiato de' fuorchè infanti...

Qui Giardini diede un'occhiata al conte, il quale udendo avviato il discorso verso la politica, si chiuse in una immobilità perfetta.

— Un uomo obbligato a far la cucina per tutti non deve avere opinioni politiche, eccellenza, disse il trattore continuando, ed io non ne ho; per altro... Oh! oh! ecco un giornalista, ei soggiunse indicando a dito un uomo vestito come i nostri comici vestono il poeta nella *Cava di S. Abatata*. Questo povero diavolo è pieno d'ingegno e incorruttibile. S'è per altro ingannato sulla sua epoca; egli dice a tutti la verità e tutti lo pigliano in agguato. Fa riviste teatrali in periodici oscuri, benchè sia abbastanza istrutto per scrivere in grandi giornali. Pover uomo! Gli altri non meritano d'essere indicati, e vostra eccellenza li indovinerà, disse accorgendosi che il conte non l'ascoltava perchè aveva veduto entrare la moglie del maestro.

La signora Marianna fu grandemente sorpresa dalla presenza del conte, e le sue gote si tinsero tosto di un vivo incarnato.

— Eccolo, disse Giardini a voce bassa, mostrandogli un uomo alto della persona. Veda, vocalizza, come è pallido e grave! Oggi sicuramente la sua fantasia non lo ha servito come egli desiderava. (Continua)

aveva gustato il di prima, contemplando in un bagno profumato le vaghe forme di una persona amata. Di tratto in tratto, inchinando la testa, la sconosciuta diriga di traverso sul forestiero i suoi grandi occhi neri, e vedendosi sempre seguita offrendo il passo come se avesse voluto fuggire. Alla fine entrò in una casa il cui aspetto miserabile eccitò nel giovane signore un po' di ripugnanza, non tanta però da distoglierlo dal pensiero di chiedere ad un passante qualche informazione sul luogo. Seppe che vi abitava, al piano di terra, un trattore, il quale dava ad alcuni rifugiati italiani pessimi pranzi, a tavola rotonda, e gli bastò. Allontanossi e andò ad obliar pel momento la sconcia contrada, l'orrida casa e la faccia disgustosa del suo interlocutore nel ricco e splendido appartamento di una dama alla quale era stato raccomandato.

Coricati ad ora tarda, nel raccoglimento della notte trovò ancora la sua visione del giorno, ma questa volta più lucida e più animata; egli avea l'abitudine di analizzare le proprie sensazioni più vive, come fanno involontariamente gli uomini dotati di spirito e di cuore, e stupiva per conseguenza di riveder quella donna, non già nella pompa ideale delle visioni, sì bene nella nudità delle sue realtà dolorose. Nondimeno, se la sua fantasia l'avesse spogliata della livrea della miseria, essi gli l'avrebbe per così dire guastata. La voleva, la desiderava, l'amava con le sue calzette insudiciate, con le sue scarpe sdruscite, col suo vecchio cappello, e la voleva in quella casa medesima nella quale aveva veduto entrare.

Il giovane di cui parliamo non aveva che ventitré anni; da tre soltanto abitava Parigi, colà spinto da gravi motivi politici; era italiano, e si chiamava il conte Andrea M... Forse questo titolo e le memorie domestiche, ancora in lui vive, lo fecero scitare a tornar sulle poste della sconosciuta. Vi si decise però un bel giorno, ricordandosi della tavola rotonda, e andò difilato allo trattoria,

l'essere condotti per vie cotanto tortuose, ma una volta giunti alla meta tutto è dimenticato.

Una gloria del Beethoven è quella di aver egli col sostituire lo Scherzo all'antico Minuetto immaginata una forma tutta nuova, e di avere molto ampliato in questa guisa il grande campo della sinfonia. Questa senza dubbio è una delle sue più importanti innovazioni, quella anzi ove la sua originalità si mostrò più potente; e ciò è tanto più notevole in quanto che a questo genere di composizione egli non pareva per nulla affamato, perchè contrario al suo carattere, salvo in quanto concerne la bizzarria de' concetti e degli sviluppi, la novità dei ritmi, ed il piccante risalto de' contrasti.

Esaminando le opere del secondo periodo, il signor Oulibicheff si compiace d'arrestarsi principalmente alle sinfonie, e di saggiamente e diligentemente analizzarle. Interessantissimo specialmente è l'esame ch'egli fa della sinfonia così detta eroica, di quella in *cesolfaut minore*, e dell'altra coi cori. E' si scorge chiaramente che questi lavori furono dal signor Oulibicheff più che profondamente studiati: egli cita certi passi che riescono insopportabili a chiunque non abbia la mente prevenuta e conturbata da idee preconcepite o da quella pazzia e cieca venerazione che toglie il criterio di giustamente distinguere i difetti dalle bellezze.

Secondo il signor Oulibicheff (e secondo l'opinione della maggior parte degli intelligenti) la quinta sinfonia è superiore alle quattro che la precedettero, ed alle quattro che le tennero dietro; e difatti è anche la più conosciuta, la più pregiata, e può dirsi la più popolare. Tutti i critici vollero cercarne la ragione, ma il critico russo ci sembra l'abbia più felicemente degli altri trovata. Ecco la: « Le quattro parti, egli dice, delle quali si compone la sinfonia, hanno a un dipresso l'eguale pregio, e questo pregio è immenso; altrettanto non si potrebbe dire delle altre otto ».

Molte di queste acute e giuste osservazioni si trovano sparse nel libro del signor Oulibicheff; ne citeremo una, ove è definita la diversità che corre fra il valore reale d'una musica ed il valore d'applicazione, a proposito della cantilena di una danza villereccia tedesca inserita nella sinfonia pastorale. Cos'è mai per sé stesso questo pezzo? (dice il signor Oulibicheff). Una trivialissima musica da ballo, una canzone d'osteria accomodata su d'un basso rozzo e grossolano, che salta a traverso modulazioni e toni, come presso a poco si salterebbe a traverso d'un fosso. Questa sarebbe adunque una pessima musica se non vi fosse il programma a porre sott'occhio le intenzioni del compositore: ma come tosto sapele essere questo un canto di allegri pastori, svanisce in voi ogni sfavorevole sensazione, e la pessima musica si trasforma in un' eccellente personificazione dei danzatori.

Trattenendosi ancora sulla opere del primo periodo il nostro autore narra che i tre quartetti (op. 59), nei quali alcuni critici scoprirono un vero miracolo di bellezza non gli produssero mai un piacevole effetto, malgrado gli sforzi da lui fatti per gustarli, e malgrado la perfetta esecuzione onde per molti anni li udì interpretati.

Il terzo periodo della vita di Beethoven è il più lungo, il più triste, il meno fecondo. Se v'è luogo qui a qualche sorpresa, non istà essa nella inferiorità della

opere pubblicate in questo periodo, ma nel fatto che il compositore possedesse ancora la facoltà di produrre qualche cosa. Egli difatti in quell'epoca più non udì una parola, non una nota. Inoltre avea dovuto sostenere due processi, l'uno de' quali per rivendicare la tutela di suo nipote da lui tenuto quasi in luogo di figlio, e la di cui infame condotta sembrava non aver altro scopo che quello di gettare il disonore sul nome di Beethoven. I suoi proventi si erano considerevolmente diminuiti, sì ch'egli viveva in un vero stato di ristrettezza che i disordini del nipote rendevano poi ancor più crudele; divenuto in fine misantropo, insocievole, egli non mostrava pe' suoi più caldi ammiratori, pe' suoi amici più fedeli, che una irragionevole ed ingiustissima diffidenza. Ed è appunto perciò che un giorno, quando già la maggior parte de' suoi conoscenti aveano cessato di visitarlo, egli accusò il suo affezionatissimo Schindler di avergli rubato l'introduzione di un suo concerto; e ben potete arguire (dice lo stesso valente artista a proposito di ciò) quanto cara costasse l'amicizia di Beethoven se a guidone dell'affetto ricover si doveano simili accuse. Chi sarebbe stato quell'uomo che avrebbe potuto durare nella sua amicizia dopo un tale affronto? Eppure Schindler ebbe l'animo di restargli amico, e di raccogliere pietoso l'ultimo sospiro del grande compositore.

Nello stato d'isolamento in cui Beethoven era piombato, non avendo altro pensiero che il suo troppo evidente infortunio, ei non poteva certo più trovare nell'arte ispirazioni; e volendo penetrare (come dice il signor Oulibicheff) troppo nel profondo, si smariva nel vuoto.

Fra i lavori di quest'ultima epoca i due che più degli altri attirarono l'attenzione e diedero luogo a vive discussioni sono la *sinfonia con cori* e gli ultimi *quartetti*. Il signor Oulibicheff, che ha una giusta ammirazione per Beethoven, ma un'ammirazione sensata, ragionevole, non fa punto menzione dei quartetti; riguarda poi alla sinfonia, come il giudizio al signor Berlioz, ma dichiarando però ch'egli non divide le opinioni di lui che nella parte in cui questo scrittore è forzato a dichiarare i difetti troppo evidenti del suo grande eroe, non potendo sentire entusiasmo di sorta per tutto il rimanente.

Alla fine del suo bel libro il signor Oulibicheff dedica alcune pagine ai *preludi* e *chiosatori* di Beethoven, ed a un totale anonimo critico tedesco che si sottoscrive il *Bien connu*; e poi conclude col dare egli medesimo sul suo lavoro un giudizio troppo modesto. Egli crede, cioè, d'incontrar presentemente assai poco la pubblica simpatia, atteso che intacca un culto difeso con molto calore e venerazione. Teme poi che più tardi di questo suo libro si dica: l'autore avea bensì ragione, ma tutto ciò non meritava la fatica di essere dimostrato.

Noi peraltro non siamo di questa opinione; un lavoro ben fatto, e con sapere, non è mai inutile. Se vi sono dei pazzi, e' fa d'uopo ben anche vi sieno dei medici per guarirli, ai quali l'umanità dovrà sempre rispetto e riconoscenza. Ed è doloroso pensiero quello che il signor Oulibicheff non abbia potuto gioire più a lungo del buon esito di questo suo libro, che, unito allo studio già prima pubblicato su Mozart, deve assicu-

rargli sin d'oggi fra i critici musicali del suo paese un posto che per anzianità può considerarsi come il primo, ma che durerà egualmente onorevole eziandio in avvenire, anche se molti altri venissero a sedergli accanto.

ADRIANO DE LA PAOL.

RIVISTA.

26 Febbraio.

SOMMARIO. — Il pianista Perrelli alla Scala. - Sue peregrinazioni, e peregrinazioni di Bazzini. - Nulla di nuovo. - Imminenti comparse del *Crocato*, del *Tutti in Maschera*, del *Dernier jour d'Herculanum*. - Una commedia di Plauto a Berlino. - Il monumento di Mozart a Vienna. - Un bauchetto a Bruxelles.

Il pianista Perrelli, prima di abbandonare Milano, volle che il suo bel talento ricevesse la sanzione del pubblico della Scala. Non fu audacia la sua, ma valoroso ardire: l'ardire di un ingegno che conosce le proprie forze. L'esito il provò. Giamaì tra noi l'inappuntabile concertista riscosse applausi più unanimi, più costanti e più calorosi di quelli che colse alla Scala. E si che il programma del complessivo spettacolo era lungo fuor d'ogni ragionevole misura, componendosi dell'intero *Boccanegra*, del solito ballo, nonché di sei (diciamo sei) pezzi del sig. Perrelli, ripartiti in quattro sedute. Sorprese la perfetta nettezza dell'esecuzione, la rapidità dei passi, e delle ottave in specie; appagò più ancora che di consueto il genere delle composizioni, le quali se non pretendono elevarsi a intendimenti robusti e colossali, brillano tuttavia per gentile brio, eleganza e regolari proporzioni. Appagò finalmente l'accento dell'espressione, sempre ritenuto in giusti limiti, sempre spontanea, non informata ad una passione ostentata, ma nemmeno fredda di certo.

Del resto i nostri concertisti ci hanno abbandonato: per lo meno gli ultimi due che si fecero ripetutamente sentire di questi giorni. Perrelli partì alla volta di Piacenza, Parma e Bologna, per quindi recarsi più tardi a Roma; Bazzini mosse verso Torino, donde sembra voglia passare a Nizza: Cosicché noi ci troviamo ripiombati nell'ordinaria monotonia de' nostri spettacoli. Nulla di nuovo infatti né al maggior teatro, né al Santa Radegonda.

Alla Scala il *Crocato* non farà la sua comparsa che nella prossima settimana; giovedì, a quanto ne dicono i telespettatori. Né molto dovrebbe tardare all'altro teatro il definitivo allestimento dell'opera di Pedrotti *Tutti in maschera*.

Poco d'interessante ci offerse pertanto in questa settimana la nostra città. Ma nulla di più rilevante ci è dato scorgere nemmeno al di fuori. All'*Opera* dovrebbe essere imminente la prima rappresentazione dell'*Ultimo giorno d'Herculanum* di Feliciano David. - A Berlino si reciterà quanto prima la commedia di Plauto, *Trinummus*, nell'idioma originale: ed attori ne saranno gli studenti dell'università. Fra gli atti la Liedertafel accademica canterà delle odi, pure in latino, musicate da Taubert. - A Vienna si è testè ultimato il monumento di Mozart. Un grande piedestallo in bronzo sostiene la statua, in bronzo aneli'esso, di Polimnia: i quattro lati del piedestallo portano in basso-relievo il ritratto di Mozart con iscrizioni. - Nel circolo artistico e letterario di Bruxelles s'improvvisò non ha guari una specie di festa-bauchetto, consagrada al celebre direttore di quel Conservatorio, il signor Fétis. Oltre ad ottanta sommayano i convitati. Scopo della riunione fu quello di rimettere a Fétis una medaglia commemorativa, quale attestato di riconoscenza per le cure ch'egli prodigò a favore del Circolo, e segnatamente per i concerti storici da

lui organizzati e che destarono sì vivo interesse. Fra i convitati contavansi non poche notabilità del mondo ufficiale, della magistratura, dell'industria, del commercio, nonché delle belle arti, musica, pittura, poesia, letteratura, ecc., ecc.

CARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE

Roma, 31 febbraio.

Non posso darvi che le notizie succinte dell'esito dell'opera di Verdi, quali mi furono riferite con unanime accordo dai molti che udirono la prima e seconda rappresentazione. - Ier sera sperava di assistere per la prima volta a questa nuova musica, o di darvi qualche idea di questo importante lavoro, il quale aguerà, da quanto dice chi ne sa, un punto assai culminante nello sviluppo dell'arte italiana: sventuratamente un improvviso malore sopraggiunto al baritone Giraldoni tolse che si proseguisse la rappresentazione, la quale prometteva, per la grande accorrenza e per le disposizioni del pubblico, di suggellare lo splendido trionfo ottenuto dal celebre compositore. - A mostrarvi l'entusiasmo desto dal nuovo spartito, specialmente alla seconda rappresentazione, vi basti il sapere che per la terza recita si pagarono i palchi a prezzi favolosi, ed i biglietti d'ingresso, di cui si fece monopolio, persino a sette scudi, sei scudi o mezzo più del valore originario. - Nella prima sera la musica, ch'è d'indole popolare bensì, ma di forme nuove, elevatissime, venne ascoltata con raccoglimento, applaudita in quei punti ov'era impossibile trattenere lo slancio dell'ammirazione. - Il maestro ebbe dieotto chiamate. La seconda sera, disimparciato dalla solita lettura del libro che tanto distrae dall'attenzione della musica, il pubblico accrebbe le festose accoglienze, e applaudì con vero entusiasmo le più salienti bellezze: ier sera poi non si fecero che due soli brani, il preludio o l'introduzione, in mezzo a strepitosi applausi, che il maestro dovette ripetutamente accogliere col processo. - Dopo successo un tumulto, uno scandalo insuperabile, che il pubblico il quale avea pagato ad usura non voleva far a meno del *Ballo in Maschera*: il Giraldoni, realmente ammalato, dovette dichiarare di viva voce al pubblico incollerito che si sentiva male, o che la sola forza (cioè a dire i governi) lo aveva costretto sulla scena. - L'impresa, che avea ben impinguata la cassella, dovette a malincuore rinovarla, e a ciò lo volle ai diode di ritorno il prezzo sborsato, sostituendo per gli abbonati la Norma che qui, non so perchè, si chiama *la Foresta d'Arcausol*.

Spero che per domani a sera il Giraldoni sarà pienamente rinfocato: e allora, quando abbia ripetutamente ascoltato il *Ballo in maschera*, ve ne darò contezza, discorrendovi principalmente della musica, dei suoi pregi, e dei nuovi intendimenti drammatici.

Quanto all'esecuzione, mi vien detto di sta del gran guaio. Gli uomini cantano valorosamente, sanno quello che si dicono, esprimono le situazioni interessantissime del dramma; ma le donne sono di gran lunga inferiori: la Zulime non colto gran voce e con un certo calore d'azione non senza l'effluvia della musica. - Lo altro duo, l'una nell'importante parte del pazzo, l'altra in quella della svedeva Ulrica, segna il senso e guadagna la musica colle sfumature, coll'impostura del canto e del tono. - Al onta di tale scotto, il pubblico per rispetto all'autore si contenta dal disapprovare e dal deridere siccome meritavano quei due personaggi. - In ciò ben diverso da altri pubblici italiani, che non seppero contenere, e fecero responsabile inopportuna-mente la musica dei guasti dell'esecuzione.

Nell'altra mia lettera vi darò anche degli artisti più atipi e precisi ragguagli.

Torino, 25 febbraio.

Due novità musicali abbiamo avuto negli scorsi giorni: la riproduzione della *Samambala* al Regio, e la prima rappresentazione del *Petrarca*, opera nuova, al Vittorio Emanuele.

La *Samambala* venne tante volte e così bene rappresentata a Torino, che ora rimase schiacciata sotto il peso di molti e terribili confronti. Carrion è artista di vaglia, e come tale sa trarsi con onore d'impegno in qualunque parte; ebbe perciò alcuni felici momenti anche in quella d'Elvina, quantunque la musica dolce e tranquilla di Bellini poco si adatti, a mio avviso, al suo genere di canto che tende piuttosto al brillante, alle fioriture, agli slanci di voce. - La Balfe, figlia d'un compositore di musica, è educata a buona scuola, ma ha voce esile e non sempre grata; è obbligata ad abbassare vari pezzi dello spartito, e d'altronde è esuberante, e per conseguenza non si trova a suo luogo sulle scene del Regio che richiedono sommità artistiche. - La parte del Conte è troppo bassa pel baritone Olivari; la Lisa è anch'essa una esordiente inesperta... insomma l'opera procede freddamente come tutte le altre che nella presente stagione vennero eseguite al teatro Regio, il quale pure sotto l'impulso d'una maligna stella.

La storia del *Petrarca* è storia dolorosa a tal segno, che solo il dovere di critico può indurmi a narrarvela. - Il libretto di Dall' Ongaro, uomo conosciuto abbastanza nella repubblica letteraria, e la musica del Roberti, che alcuni anni or sono nel *Piero de' Medici* avea dato buon saggio di sé, meritavano di venir giudicati con maggior pazienza d'animo. - Il libretto manca di situazioni, quantunque contenga buoni versi, e la musica si risente della freddezza del libretto, sebbene sia egregiamente strumentata e racchiuda qualche bel pensiero. - Poeta e maestro vollero tentare un'innovazione riconducendo il melodramma italiano ad una semplicità di forme che lo stesso Dall' Ongaro, in una prefazione premessa al suo lavoro, confessava sapere un po' dell'arcaico. Foss'anche buono il sistema seguito dai signori Dall' Ongaro e Roberti, ci vorrebbe almeno un altro mezzo secolo per renderli accetti al pubblico. - Orsino a me, credo che in teatro possano passare tutti i generi, *hora le genre romanesque*, ma non posso a meno di concludere che se il *Petrarca* poteva sotto molti aspetti venir apprezzato dagli intelligenti, discorre un lavoro talmente nuovo e strano per la massa del pubblico da renderlo ad essa incomprendibile.

Ad ogni modo ciò conoscerebbe un'aguglietta fredda e secura, ma non l'accanimento con cui venne fischiate da alcuni questa nuova produzione.

Gli errori del *Petrarca* sono errori di due uomini d'impegno e si potevano disapprovare senza scendere a scartasia di trivio.

L'esecuzione di quest'opera palesava la precipitazione con cui venne posta in scena. La Rovelli, in Dory, Gialli, Belle Solle e Bouché gareggiarono di zelo nella scongiurare la procella ed obbero di quando in quando qualche applauso.

Ora si aspetta il *Don Giovanni* al Regio, ed al Vittorio Emanuele sono incominciate le prove del *Giuramento*. - Intanto a quasi ultimo teatro la *Diabella d'Aragona* del maestro Patruelli si mantiene nel favore degli spettatori.

Venezia, 17 febbraio (1).

Non v'ha cosa al mondo che si mostri soggetta alle evenienze maggiormente d'una produzione teatrale. Circostranze di luogo,

(1) Questo carteggio non si pervenne in tempo per inserirlo nello scorso foglio, pel quale era destinato. Del resto sappiamo che l'opera di Villanis seguita ad essere aggradita, e che anche nelle successive rappresentazioni non fu meno applaudita di quando lo fosse alla prima. Nota della Redazione.

di tempo, interessi pubblici, privati, prevenzioni ragionevoli ed ingiuste, tutto può influire sull'esito d'un lavoro di tal fatta, ed in modo speciale d'un'opera in musica, siccome quella che fra tutte è la più mobile nelle sue manifestazioni, la più incerta ne' suoi risultati. - Conferma di ciò abbiamo avuto ieri sera nella nuova opera del maestro Villanis *Una notte di festa*, che ebbe applausi fragorosi da un pubblico alquanto disposto all'ottimismo, cosa rara, e che deve essere tanto più gradita al maestro in quanto che è forse esempio unico in tutta la corrente stagione.

Non voglio dire con ciò che l'opera non abbia pregi e sia stata ingiustamente applaudita. Tutti i pezzi che ebbero segni di simpatia lo meritavano infatti, ed anzi quelli di merito inferiore passarono sotto silenzio. Noto solo le proporzioni travolta esagerate dell'applauso.

In tanta l'opera parmi non siavi un brano che valga, per esempio, il bel duetto del *Vasconcello*, ma in compenso tutto l'insieme è meglio studiato, più omogeneo nelle sue parti, più compatto, e d'un andamento uguale e continuo. L'istrumentale, senza spiccare per originali contrasti d'effetto, senza aver la pretesa di insospitate combinazioni orchestrali e di spuose difficoltà superate, senza aspirare a profondità di scienza, è sempre accurato, lido, grazioso. Il movimento delle masse, trascurato un po' dal maestro, giacché non ne trasse tutto quel partito del quale il libretto gli avrebbe offerta occasione, è sempre per altro ingegnoso e spontaneo. Dove l'opera mi sembra zoppiare è nella fantasia. Lo spartito in generale manca di quelle vergine ed originali melodie che caratterizzano il vero ingegno italiano, la musica facile, limpida, talora anche affettuosa, ma non si eleva mai a quell'insospitato che colpisce l'uditorio, lo trascina irresistibilmente all'applauso, e costituisce l'ispirazione.

L'opera s'apre con una sinfonia di cui l'adagio è una graziosa follia, un lavoro nel tempo stesso delicato ed ingegnoso che predispone favorevolmente assai l'animo del pubblico e che valse al compositore i primi applausi di buon augurio. Questi pregi nella stretta vanno scemando, per riprender forza all'altar del sipario, nell'introduzione di stile moderno e per nulla complicata, ma tuttavia molto varia ed adattata alla circostanza. L'aria del tenore che segue, e che si annunzia nel primo tempo a mo' di ballata accompagnata, dopo la prima strofa, alla armonia dei cori d'ultimo effetto, è nuova così per la melodia come per lavoro. Peccato che sia d'una tessitura troppo alta per Sarti, e quindi non possa essere dal pubblico convenientemente gustata. L'allegro è un motivo esotico e di merito secondario.

Il duetto dialogato dei due bassi, condotto sul genere di quello del *Ripetto*, ha un accompagnamento di sordidi fantasmi ed originali: posato che tira un po' troppo in lungo, e per mancanza di varietà perde in vaghezza ed ingenera monotonia. L'assolo del clarinetto che precede l'aria *Il partito* del soprano è una prova di bravura, un intreccio di scale e di vari passi, sul genere dei gran concerti, che lascia nell'animo l'ammirazione ma non il calore del sentimento. La cavatina principata a recitativo si svolge in una delicata ed affettuosa melodia, che poi dilaga forse troppo quando si cambia nell'aria che la segue; ma si fa di nuovo graziosa ed originale nella cavatina, in cui spicca un nuovo bizzarro e brillante che fa buon contrasto colla romanza interna del tenore.

Il duetto a tenore e soprano, che vien dopo, principia male nell'adagio, perché il maestro in luogo di affermare il concetto melodico e dargli una forma compatta e sequente, forse per voler essere troppo ligio alle parole, trascurò l'effetto ritmico. La melodia per altro si fa migliore e predomina più tardi, intrecciandosi con un vago accompagnamento d'orchestra, per riuscire nella stretta ad un motivo nuovo ed affettuoso, ed anzi uno dei più belli ed originali dell'opera.

Il secondo atto s'apre con un duetto a due bassi di poca importanza, seguito dall'aria del baritone, applaudita più perché cantata egregiamente dal Guiccardi, che non per la musica ch'è, a parer mio, comune e di poco effetto. Migliora il duetto che segue tra soprano e baritone, e specialmente al momento in cui le due voci s'uniscono presenta un aspetto nuovo e un ritmo efficace. Nella cavafetta l'ispirazione tessa per non risorgere che al gran finale, il cui adagio unisce al lavoro la melodia, e senza essere uno dei migliori dell'opera, come vorrebbero alcuni, spicca per buon intreccio di parti, per movimento di masse, e buon gusto di armonie. Ma non raggiunge tutto lo sviluppo possibile e tronca quasi repentinamente in modo da sembrare incompleto. La stretta tradisce con molta evidenza il concetto del tenore che coeca tutti i convitati a riprendere le danze interrotte, ed è di buonissimo effetto così da destare nel pubblico vivaci impressioni, sebbene sia, per magnificenza, inferiore all'adagio.

Il terzetto ha minor numero di pregi degli altri due. La scena della congiura offre qualche felice combinazione di effetti, ma non è lavoro pensato quanto sarebbe desiderabile. De' buoni momenti ha pure il duetto tra tenore e basso. Il pezzo degno invece di essere ascoltato con attenzione è il terzetto finale, nel quale però si brambirebbe più calore alla fine, se che l'opera si chiude anzi alquanto freddamente. Contattoci il pubblico anche dopo quest'atto volle veder tre volte il maestro ricomparire al prescinto.

Concludendo, l'opera è un buon lavoro, ma in cui si vede più il maestro che non si senta l'artista. Tutta la condotta mostra studio accurato e spontaneità di lavoro ad un tempo; ma non rivela quella scintilla che assicura la vita ad un melodramma. Di più il sig. Villanis direbbesi aver poco calcolato l'indole delle voci per cui scriveva. La Falco non ha un solo pezzo in cui possa far spiccare la bella gagliardia della sua voce. Sarti ha una parte che non è adatta ai suoi mezzi. Ciò non ostante la prima cantò con molta finezza l'adagio della sua cavatina, e con molto brio la cavalletta e l'allegro del duetto che la segue. Sarti lo spiccò la sua bella maniera di canto nel duetto stesso e in quello del terzo atto. Guiccardi cantò egregiamente, come abbiamo detto, la sua aria ed il terzetto finale.

I cori e l'orchestra eseguirono la parte loro con tutto l'amore e l'accordo di cui son capaci. Il vestiario e le decorazioni continuavano come al solito la ricchezza all'eleganza, e qualche buona scena degna fondo alla splendidezza del quadro.

Non mettiamo ultimo in ordine il poeta perché sia ultimo in merito, ma solo perché così portò l'andamento di questa lettera. Il sig. Solera ci ha dato bellissimi versi, ma a tratti, e, dobbiamo dirlo da noi ci aspettavamo assai di più, e con tutto il diritto.

Verona, 25 febbraio.

Dopo il *Ripetto*, le opere rappresentate al Ristoro furono *L'Ermano*, il *Trocatore* e *L'Ebreo*.

Nell'*Ermano* esordiscono la signora Virginia Censi, ed il tenore Gambelli. - Nella Censi (così si esprime la Gazzetta di Verona) il nostro pubblico ha fatto una conoscenza che deve valere un incoraggiamento nell'andata carriera in cui muove i primi passi appena. - È dotata di una voce omogenea ed educata finamente; debole piuttosto ne è la portata, sebbene abbia delle note acute eccellenti; il metodo di canto fu lodato assai, e l'azione trovata bastantemente animata. - Il tenore Gambelli, oltre qualche peccanza inseparabile da una prima visita, cantò con diligenza, con anima, ed ebbe qualche momento felice. - Nelle successive rappresentazioni egli guadagnò sempre più le simpatie del non troppo affollato uditorio.

Nel *Trocatore* l'egregia signora Perelli fece pompa di frasi possenti per energia, per colorito, per accento, per vigorosi sentimenti, adempiendo così il pronostico fattole dal veronese cronista. - Nella sua aria, nella scena del *Misereere*, e specialmente poi nell'andante *D'amor sull'ali rose* la sua esecuzione fu veramente perfetta, tanto dal lato dell'arte, che da quello di una commovente espressione. - Essa è proprio il perno, l'anima dell'attuale spettacolo; onde il pubblico ben a ragione si mostra continuamente verso lei generoso di caldi applausi. - La signora De Marini fu un'Azucena dalla voce robusta e maestosa, che seppe cavare accenti risentiti e strazianti, quali si addicono al non facile carattere del personaggio da essa rappresentato. Anche il suo gesto è corretto ed animato più che non si avrebbe potuto attendere da una giovane esordiente. Il tenore Neri ed il basso Sottovia disimpegnarono pure involontamente la parte loro.

La bell'opera di Apolloni *L'Ebreo*, questa musica piena di vita e ricca di fresche melodie, ottenne il più brillante successo, ad onta di una esecuzione non sempre egualmente felice. - I principali artisti (cioè la signora Perelli, il Gambelli, il Baraldi ed il Sottovia) furono tutti, chi più chi meno, alla lor volta applauditi. - Del finale del secondo atto si voleva ad ogni costo la replica. - In questo pezzo il Gambelli ci ricondò il frasteggiare di Negrini. - Ciò vale più d'ogni elogio. - Nelle successive rappresentazioni, e specialmente dopo qualche riposo accordato agli artisti, ritengo che l'esito sarà ancor più luminoso.

Del Baraldi, che prese parte anche all'esecuzione dell'*Ermano* e del *Trocatore*, non vi teni particolarmente parola, perché artista già conosciuto. - Vi basti il sapere ch'egli fu sempre assai lodato.

Bene i cori, e passabilmente l'orchestra.

NOTIZIE ITALIANE

- Firenze. Un dispaccio telegrafico, giunto a Milano, reca notizia dell'esito fortunatissimo che ebbe l'opera *Adriano Lecocquer* del maestro Vera. Vi è detto che la signora Vera-Lorini ed il maestro s'ebbero chiamate ed applausi moltissimi, e che la signora Talvò fu pure accolta assai bene.

- Udine. La stagione teatrale si chiuse domenica 6 febbraio colla nuova opera *Gilda* del maestro Angelo Costuri, della quale facemmo menzione nel foglio antecedente. Ad onta di un' esecuzione poco felice, lo spartito del maestro Costuri piacque, e fruttò all'autore applausi e chiamate, specialmente nell'ultima rappresentazione smaccornata.

CRONACA STRANIERA

- Parigi. All'Opera si prepara una riproduzione dei *Vespri Siciliani*, con la signora Barbot nella parte di Elena.

- Il gran festival, che riunirà al palazzo dell'industria sette mila orfeonisti provenienti da ogni punto della Francia, avrà luogo nei giorni 11, 12 e 13 marzo. Undici cori saranno cantati da tutte le società riunite. Sono: il *Vest Creator* di F. Besoni; il *Départ des Chasseurs* di Mendelssohn; i *Misieri d'Iside* di Mozart; il *Jour du Seigneur*; il settimano degli *Ugonotti* di Meyerbeer; un frammento del Salmò XIX di Marcello; *Les Chibreaux et les Testons* di Luigi Lacombe; *les Génies de la Terre* di Samuele David; il *Chant des Montagnards* di Kùecker; la *Marche des Orphéons* della signora Nicolo; la *Retraite* di Lorenzo de Rillé. Il *Salut aux chanteurs de province* sarà eseguito dagli orfeonisti di Parigi.

TITO DI GIO. RICORDI Editore-proprietario responsabile. Filippo Dell. Firenze, Redattore.

UN BALLO IN MASCHERA

Melodramma in tre atti.
Musica di

GIUSEPPE VERDI.

Rappresentato al Teatro Apollo
in Roma.

Dei pezzi seguenti esibiranno fra alcuni giorni quelli contrassegnati col prezzo; gli altri si pubblicheranno in appresso.

PEZZI PER CANTO

CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE.

- 51053 Scena e Sortita di Riccardo, *La rivedrà nell'estasi*, per T. Fr. 3 50
- 51054 Scena e Cantabile di Tomaso, *Alla vita che l'arride*, per Bar. 3 50
- 51055 Scena e Ballata di Oscar, *Volta la terra fronte alle stelle*, per S. 3 —
- 51057 Invocazione, *Re dell'abisso, affrettati*, per C. 2 —
- 51058 Scena, *E tu, e tu!* per C. 2 —
- 51050 Scena e Terzetto, *Della città all'ocaso*, per S., C. e T. 3 —
- 51041 Scena e Canzone, *D' tu se fedele il fatto m'aspetta*, per T. 4 50
- 51042 Scena e Quintetto, *È scherzo od è follia*, per S., C., T. e 2 B. 6 —
- 51044 Atto II. Preludio, *Scena ed Aria, Ma dall'arido stelo diventa*, per S. 5 —
- 51045 Scena e Duetto, per S. o T. 5 —
- 51046 Scena e Terzetto, *Tu qui? Per salvarci da lor*, per S., T. e Bar. 6 —
- 51048 Quartetto-Finale II, *Ve' se di notte qui colla sposa*, per S., Bar. o 2 Bassi. 6 —
- 51040 Atto III. Scena ed Aria, *Morrò, ma prima in grazia*, per S. 5 —
- 51050 Scena e Romanza, *E sei tu che m'inchini quell' anima*, per T. 5 —
- 51051 Congiura - Terzetto - Quartetto, *Dunque tutti giuriamo un ammenda*, per S., Bar. o 2 Bassi 6 —
- 51052 Scena e Quintetto, *Di che folgor, che mistiche*, per 2 S., Bar. o 2 Bassi 6 —
- 51055 Finale III, *Scena e Romanza, Ma se m'è forza perdersi*, per T. 6 —
- 51056 Seguito del Finale III, *Canzone, Saper vorreste*, per S. 5 —
- 51057 Scena e Duetto nel Finale III, *T'amo, sì l'amo, e in lacrime*, per S. o T. 5 —
- 51059 Scena finale, *Ella è pura, in braccio a morte*, per 2 S., T., Bar. o 2 Bassi. 6 —

PEZZI PER PIANOFORTE SOLO.

- 51051 Atto I. Preludio Fr. 2 50
- 51050 Coro d'Introd., *Pace in pace*, e Sortita di Riccardo, *La rivedrà nell'estasi* 2 50
- 51064 Cantabile di Renato, *Alla vita che l'arride*, e Ballata di Oscar, *Volta la terra fronte alle stelle* 5 30
- 51065 Invocazione, *Re dell'abisso, affrettati* 5 30
- 51065 Scena e Terzetto, *Della città all'ocaso* 5 —
- 51065 Canzone, *D' tu se fedele il fatto m'aspetta* 2 50
- 51066 Quintetto, *È scherzo od è follia* 2 50
- 51058 Atto II. Preludio ed Aria, *Ma dall'arido stelo diventa* 4 —
- 51069 Duetto 4 —
- 51070 Terzetto, *Tu qui? Per salvarci da lor* 4 —
- 51071 Coro e Quartetto-Finale II, *Ve' se di notte qui colla sposa* 4 —
- 51072 Atto III. Aria, *Morrò, ma prima in grazia* 4 —
- 51073 Romanza, *E sei tu che m'inchini quell' anima* 4 —
- 51074 Congiura - Terzetto - Quartetto, *Dunque tutti giuriamo un ammenda* 4 —
- 51075 Quintetto, *Di che folgor, che mistiche* 4 —
- 51076 Finale III. Romanza, *Ma se m'è forza perdersi* 4 —
- 51078 Seguito del Finale III. Canzone, *Saper vorreste*, Coro e seguito della Festa da ballo. 4 —
- 51079 Duetto, *T'amo, sì l'amo, e in lacrime*, e Coro nel Finale III, *Ab morte, infamia* 4 —
- 51080 Scena finale, *Ella è pura, in braccio a morte* 4 —

Sono in lavoro le riduzioni per Pianoforte a quattro mani, e per altri strumenti.

È pubblicato il Libretto della Poesia.

Il suddetto editore Ricordi ha acquistata la proprietà per l'Italia delle seguenti composizioni per Pianoforte.

CH. B. LYSBERG

- 50852 Op. 25. *Deuxième Barcarolle* Fr. 2 —
- 50853 • 26. *La Napolitana*. Etude de légèreté 3 —
- 51090 • 29. *Deux Nocturnes* 2 50
- 51091 • 51. *Sérénade* 3 —
- 51092 • 52. *Tarantelle* 2 50
- 51095 • 33. *Le réveil des oiseaux*. Idylle. 4 —
- 51094 • 40. *Le Hamac*. Berceuse 3 —
- 50850 • 47. *Un Rêve d'enfant*. Mélodie 3 —
- 50856 • 51. *La Maladine*. Capriccio 4 —
- 50857 • 55. *Chant du Nautonier*. Barcarolle. 3 —
- 51093 • 58. *L'Angelus du matin* 2 75

F. BEYER

- Op. 56. *Repertoire des Jeunes Pianistes*. Petites Fantaisies instructives sur des motifs d'Opéras favoris:
 - 51101 — *Rigoletto* Fr. 2 50
 - 51102 — *Guillaume Tell* 2 50
 - 51105 — *Don Pasquale* 2 50
 - 51104 Op. 107. *Le jeune Artiste*. Fantaisie sur *Le Carnaval de Venise* 5 —
 - 51105 • 109. *Nocturnes musicales*. Morceau gracieux. Introduction et Air de ballet d'après *Don Sébastien* 2 50
- NB. Le Op. 25, 31 e 33 di Lysberg sono già pubblicati; le altre dello stesso autore, e quelle di Beyer esibiranno fra breve.

Sous les oranges

BALLADE POUR PIANO

- par P. PERNY op. 27
- 50212 Fr. 2 70

Nuove Composizioni di FRANCESCO TESSARIN

- 50859 *Rêve d'amour*. Andantino pour Piano. Fr. 1 50
- 50860 Divertimento per Pianoforte a quattro mani sopra motivi dell' *Aroldo*. 5 —

SECONDO CAPRICCIO

- per Pianoforte di DISMA FUMAGALLI
- 50645 Op. 111 Fr. 4 —

MELODIE I VESPRI SICILIANI trascritte dall'Opera e variate per Pianoforte a quattro mani

- di F. FASANOTTI op. 99
- 50825 Fr. 7 —

CORO IL CROCIATO DI MEYERBEER

- Trascrizione per Pianoforte di F. FASANOTTI
- 50073 Fr. 2 50

DUETTO CONCERTANTE per due Flauti

- con accompagnamento di Pianoforte SOPRA UN TEMA DELLA SEMBRANDE composto da CAMILLO ROMANINO
- Op. 68 Fr. 8 —

Lo stesso pezzo per Flauto e Violino con accomp. di Pianoforte

- 50570 Fr. 8 —

REMINISCENZE dell'Opera

AROLDO di VERDI

- 6.^o CONCERTINO DA SALA per Flauto con accomp. di Pianoforte
- di H. GALLI op. 75
- 50662 Fr. 6 —

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 10

6 Marzo 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATEMENTE.

- Per Milano Fiorini nuovi 7 —
 - Per la Monarchia 8 40
 - Per gli altri Stati Italiani 9 80
- Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.
SEMESTRE e TRIMESTRE in proporzione.
Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si daranno pure i Supplementi al Catalogo dell'Editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso l'Ed. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrade degli Omognoni, N.° 1, e sotto il portico a fianco dell'Ed. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, o presso gli Uffici postali.
Lettere, gruppi, ecc. verranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Dell'Unità tonica in Francia - Ricista. Nuova pubblicazione. - *Garibaldi*. Roma. - *Notizie Italiane*. - *Cronaca straniera*. - Elementi di opere nuove tedesche e francesi. - *Appendice*. Il maestro Paolo Gambarà.

Dell'Unità tonica in Francia

(Arrêté du ministre d'État, 16 février 1839. - De l'unité tonique et de la fixation d'un diapason universel par Adrien De La Fage; Paris, chez Dunst.)

Sono già parecchi anni che l'attenzione dei musici e del fisico è rivolta al fatto del lento sì, ma continuo elevarsi del corista, vale a dire della tendenza che hanno le generali intonazioni dei suoni a portarsi in una sfera sempre più acuta. Non poche osservazioni praticate in tempi e luoghi diversi provano incontrastabilmente la realtà di questa costante ascensione. Si sa per esempio che a Parigi nel 1700 il *la* del corista del *grand Opéra* dava 808 vibrazioni per minuto secondo mentre adesso ne dà 895. A Berlino del 1752 aveasi un *la* risultante da 844 vibrazioni, laddove quello in vigore al presente ne dà 904. In quello di Pietroburgo se ne contano oggidì 903;

APPENDICE

IL MAESTRO PAOLO GAMBARA.

(Continuazione. Vedasi il N. 9.)

La preoccupazione amorosa di Andrea fu scossa dalla vista di Gambarà, il cui insieme non poteva sfuggire all'attenzione di un vero artista. Il maestro era sulla quarantina; ma tuttoché la sua fronte larga e calva fosse solcata da alcune rughe parallele e poco profonde, tuttoché le sue tempie fossero incavate, come l'orbita de' suoi occhi neri, provvisti di larghe palpebre, ciò nondimeno la parte inferiore del suo volto gli dava tutta l'apparenza della gioventù, così per la tranquillità delle linee come per la mollezza de' contorni. Il primo colpo d'occhio diede all'osservatore che lo codest' uomo la passione era stata soffocata a profitto dell'intelligenza, che sola l'aveva invece schiacciato in qualche gran lotta.

Il conte volse un'occhiata rapida a Marianna che stava spiandolo, e all'aspetto di quella bella testa italiana, le cui proporzioni esatte e lo splendido colorito annunziavano uno di quegli organismi in cui tutte le forze umane sono armoniosamente bilanciate, misurò l'abisso che separava queste due creature, unite insieme dal caso, e non punto più a combattere un sentimento che doveva innalzare un baluardo insuperabile fra la Marianna e lui. Sentiva però al tempo stesso, a favore di quell'uomo, di cui ella era l'unico bene, una specie di pietà rispettosa; vedeva in lui una creatura semplice e riservata le cui maniere e il contegno non mancavano di nobiltà. Alzò gli occhi sulla moglie del maestro, e gli sembrò d'essere stato completamente compreso; da quel momento si diede più presto pensiero della conquista del marito che di quella della moglie, e disse tutte le sue bocche da fuoco contro Gambarà il quale, lontano da qualunque sospetto, mandava giù senza nemmeno gustarli i bocconi di messer Giardini. Il Conte iniziò la conversazione sopra un argomento ab-

L'RTA' DELE ORO. RACCOLTA DI PICCOLI PEZZI tratti da Opere teatrali PER PIANOFORTE A QUATTRO MANI

LUIGI TRUZZI

- 50881 e 85 Fasc. 4, 5 e 6 sul *Guillemo Tell*
- 50884 Fasc. 7 sulla *Regina di Golconda*.
- NUOVE TRASCRIZIONI per *Pianoforte e Pianoforte* di C. G. LICKL
- 50840 *Quatuor di Rigoletto*. Fr. 5 —
- 50841 *Sonate* (M. minor) Op. 90 da Beethoven. 7 —
- 50842 *Sonate* Op. 79 da Beethoven. 6 —

SIMON DOCCANEGRÀ MURICA VERDI Ed. Ricordi, per Pianoforte solo, alla facile. Fr. 16

Bordeaux; questo finalmente più elevato di quel di Tolosa. In Tolosa poi havvi il corista del Conservatorio ch'è più basso del corista del teatro di ben undici vibrazioni. Quello del Conservatorio di Tolosa presenta l'intonazione più bassa di tutta la Francia; il suo *la* non numera che 874 vibrazioni ogni minuto secondo. In Lilla dunque l'intonazione più acuta, la quale poi va grado a grado abbassandosi sino a Tolosa.

Di questa singolare scala discendente dal nord al mezzodi, o, se meglio piace, ascendente dal mezzodi al nord, sembra che l'Italia, non tenendo conto di alcune eccezioni, possa offrire un analogo esempio. Fatto curioso, e che dipende, a veder nostro, da ragioni assai più recondite ch'altri non pensi: non parando a noi abbastanza appagante la spiegazione che se ne diede da taluni non ha guari in Francia, i quali pretenderebbero che il corista si elevi mano mano che ci andiamo approssimando a que' paesi (o sono specialmente i settentrionali) i quali coltivano di preferenza la musica strumentale. Chi spiega il fatto semplicemente così, attribuisce, com'è ovvio, esclusivamente ai fabbricatori di strumenti ed ai suonatori questa mania di salire sempre vieppiù. V'ha poi chi ne incolpa soltanto i suonatori di strumenti a corda; chi all'opposto i fabbricatori di quelli a fiato. Certo non sono senza peccato ne gli uni nè gli altri. Ma tuttavia le cause del male non si circoscrivono in essi soli.

Checiò ne sia, non v'ha alcuno che non consideri, ed a ragione, quale origine di gravi ostacoli alle buone manifestazioni dell'arte musicale tanto il persistente elevarsi del corista quanto il fatto della sua pochissima

uniformità. Come si notava dapprincipio, i fatti messi per l'esistenza di questi sonori nonchè le proposte dei mezzi creduti accorti a ripararvi non datano da oggi. Ci sovviene di aver veduto or fanno circa vent'anni svolto con ampiezza l'argomento in un giornale musicale parigino, se non andiamo errati. Se non che verisimilmente la questione passò allora inavvertita; per lo meno è certo che non ebbe risultati manifesti. Si fu nel 1833 che il Lissajous, scienziato di bella rinomanza, ed anche conoscitore di musica, richiamò più fortemente la generale attenzione sull'importante soggetto. Le sagge sue riflessioni trovarono eco in quasi tutti i giornali francesi. Chi poi, al di fuori del giornalismo, se ne interessò con assai calore o senno fu la Società dei fabbricatori di pianoforti, la quale dopo aver interrogato in proposito una grande quantità di artisti, di scienziati, di fabbricatori di strumenti, si francesi che d'altre nazioni, pubblicò un pregevole riepilogo de' suoi lavori nel giornale *le Luth*. Quasi contemporaneamente, cioè nel 1836, il signor De La Fage, il dotto nostro collaboratore, pubblicò sullo stesso tema una serie di articoli, inseriti nella *Revue et Gazette musicale*, che furono trovati degni d'onore per copia di erudizione e acutezza di vedute.

Il persistente incalzarsi e moltiplicarsi degli scritti e delle querele sugli inconvenienti risultanti si dall'incessante salire del corista come dalla mancanza di unità tonica giunsero a tale da attirarsi persino l'attenzione del governo francese. Difatti un'ordinanza del sig. Fould, ministro di Stato, in data 17 luglio 1838, nominava una commissione incaricata di proporre i mezzi onde prima

Questo scherzo fece cessare gli attacchi contro il maestro, il quale prese allora la parola con insolito coraggio; ma ogni volta che gli sfuggiva qualche sensata osservazione o qualche paradosso, il trattore, dando un'occhiata al conte, gli diceva all'orecchio: È tutto!

Al momento della seconda portata, Giardini si allontanò, ma per brevi istanti. Durante la sua assenza, Gambara disse piano al conte:

— Questo buon Giardini ci ha minacciati quest'oggi di un piatto di sua fattura, che lo consiglia a rispettare, tuttoché sua moglie vi abbia preso parte, almeno con la sua sorveglianza. Il pover uomo ha la mania delle innovazioni culinarie. Si è già rovinato in tentativi, l'ultimo de' quali lo ha forzato ad allontanarsi da Roma senza passaporto, circostanza sulla quale egli tace. Io so peraltro di sicuro che, incaricato di preparare a Roma un gran pranzo per un cardinale nominato di fresco, Giardini credette di aver trovato occasione di distinguersi e si distinse infatti! La sera stessa, accusato di aver voluto avvelenare tutto il conclave, fu obbligato dare le spalle a Roma e all'Italia, senza poter fare nemmeno i suoi bagli. Questa sventura fu per lui il colpo di grazia, ed ora...

Gambara portò un dito in mezzo alla fronte e scosse la testa.

— Naturalmente, soggiunse, egli è un buon uomo, e mia moglie m'assicura che noi gli dobbiamo speciale gratitudine.

Giardini intanto comparve portando con precauzione un piatto ch'egli pose in mezzo alla tavola; dopo di che, ritornò modestamente a collocarsi vicino al conte, che fu servito prima degli altri, ma che trovò presto un ostacolo insuperabile fra la prima e la seconda forchetta del processo manicaretto. Pensò allora, per trarsi d'impaccio, di fare i suoi complimenti al trattore, e di mandarlo to-

di tutto stabilire in Francia un corista musicale uniforme, poscia determinare un modello sonoro destinato a servire di tipo invariabile, ed indicare finalmente le misure da adottarsi per assicurarne l'accettazione e la conservazione. L'ordinanza poi s'appoggia primariamente alla considerazione che compositori di musica, artisti e fabbricatori di strumenti trovansi del paro pregiudicati dalla cresciuta e perenne ascensione del corista; in secondo luogo al fatto più che comprovato che la differenza di intonazione nel corista de' diversi paesi non solo, ma estendo dei diversi stabilimenti musicali e delle diverse fabbriche di strumenti di una medesima città, oltre ad essere sorgente incessante di ostacoli per la buona esecuzione della musica d'insieme, è più ancora forte impedimento al regolar corso delle relazioni commerciali.

Tanto l'autore dell'opuscolo sull'*Unità tonica*, il quale in gran parte è una rifusione degli articoli pubblicati nella *Gazette musicale* e da noi menzionati in precedenza, quanto il signor Berlioz, altro dei membri della commissione istituita dal ministro Fould, e le cui opinioni trovansi citate nell'opuscolo, non credono che le sudescritte vicissitudini del corista sieno cagioni di tutta la serie di mali enumerati nell'ordinanza ministeriale, e nemmeno stimano questi mali presentare tutta quella gravità che loro attribuisce il signor Fould. Ad ogni modo anche il De La Fage conviene essere desiderabile non solo che si arresti una volta l'ascensione del corista, ma altresì, e più presto ancora (giacché probabilmente, secondo il nostro autore, l'ascensione si arresterebbe anche da sè, se già non si è arrestata a quest'ora) che si stabilisca l'unità tonica per tutta la

sta a provvedere alcune bottiglie di vino di Sciampagna, cacciandogli in mano a tal fine una moneta d'oro, e lasciando ad esso tutto l'onore di questa liberalità. Quando il trattore ricomparve, tutti i piatti erano vuoti, e la sala risuonava di elogi a lui diretti. Il vino non tardò a riscaldare le teste, e la conversazione, misurata sino a quel punto per la presenza di un forestiere, superò ogni incampo per spaziarne qua e là nei campi immensi delle loro politiche e artistiche. Andrea, il quale non conosceva altre ebbrezze, da quelle in fuori dell'amore e della poesia, riesci presto a signoreggiare l'attenzione generale, e condusse accortamente la discussione sul terreno delle questioni musicali.

— Mi rammenti un poco, egli disse alla scrittrice di contraddanze, come il Napoleone delle arie si abbassi a bazzare dal trono Palestrina, Pergolesi, Mozart, povera gente che deve fare finta all'avvicinarsi dell'annunziata formidabile messa da morto?

— Signor mio, rispose il compositore, un maestro di musica è sempre intricato a parlare quando la sua risposta esce il concorso di cento esperti esecutori. Mozart, Haydn, Beethoven, senza orchestra, erano poca cosa.

— Poca cosa! ripigliò il conte, ma tutti al mondo sanno che l'autore immortale del *Don Giovanni* e del *Requiem* si chiama Mozart, ed io ho la disgrazia d'ignorare quello del secondo inventore delle contraddanze che hanno tanta voga nelle sale da ballo.

— La musica esiste indipendentemente dall'esecuzione, disse il direttore d'orchestra, che, a malgrado della sua cordità, aveva afferato qualche frase della discussione. Avendo la sinfonia in *do minore* di Beethoven, un nome di musica è tosto trasportato nel mondo della fantasia sulle ali d'oro di un teur in *sol naturale* ripetuto in mi

Francia, ed anzi per tutto il mondo, se fosse possibile.

Noi per verità, benché non fortemente allarmati da questo stato di cose, tuttavia ci sentiamo inclinati a dividere piuttosto le inquietudini del ministro che non la calma coraggiosa del De La Fage, e perciò a considerare i due fatti che concernono il corista come dannosi non poco all'arte, agli artisti, all'industria, e come richiedenti pertanto solleciti provvedimenti. Dannosi all'arte, prima di tutto perchè attesa l'esistenza di infinite varietà di intonazione, il compositore odierno ha la crudele certezza che non pure in ogni città, ma quasi saremmo per dire in ogni chiesa, in ogni sala, in ogni teatro la sua musica è destinata ad essere eseguita in un centro d'intonazione più alto o più basso di quello in che fu da lui ideata: inconveniente, massimo quando trattasi di abbassamento di corista (anche lieve), più grave assai che a prima giunta non sembri: in secondo luogo perchè, supposto non doversi arrestare sì presto l'elevazione del corista, verrà tempo che tanto le composizioni antiche quanto le presenti rischiarano affatto ineseguibili dai cantanti di un più o men lontano avvenire. A ciò, si risponde da taluno, è possibile rimediare col trasporto di tono. Ma questo è un palliativo, non un rimedio. Oltredichè i trasporti son cagione di nuovi inconvenienti, che noi per amore di brevità non imprendiamo qui a descrivere, ma che non pertanto sono innegabili. Quanto poi ai ragguardevoli vantaggi che ne deriverebbero all'industria strumentale, cioè al commercio di strumenti, dall'adottare una unità tonica, non v'ha alcuno che non li riconosca, compreso anche il De La Fage.

(al prossimo numero il fine)

dei corni; egli vede un'intera natura alternamente rischiarata da abbaglianti raggi di luce; fatta cupa da nubi di malinconia, palleggiata da canti divini.

— Beethoven è avanzato dalla nuova scuola, disse sdegnosamente lo scrittore di contraddanze.

— Non è ancora compreso! esclamò il conte; come lo vuole da altri avanzato?

Qui Gambara bevette un bicchiere di vino di Sciampagna, accompagnando la sua illazione con un sorriso di approvazione.

— Beethoven, ripigliò il conte, ha, per così dire, ricacciati indietro i canoni della musica strumentale, e nessuno lo ha seguito. Le sue opere sono essenzialmente notevoli per semplicità di piano e per grande accorgimento nel tenervi dietro. Per i maestri, in generale, le parti d'orchestra, puzze e disordinate, non si associan fra loro che per produrre l'effetto del momento, ma non concorron sempre all'insieme del pezzo con la regola e l'ordine delle *lor mosse*; per Beethoven, gli effetti sono, quasi direi, distribuiti in anticipazione. Simili ai veri reggimenti che contribuiscono con mosse regolari a vincere una battaglia, le parti d'orchestra delle sinfonie di Beethoven seguono gli ordini dati nell'interesse generale o sono subordinate a piani mirabilmente concepiti.

— È vero! esclamò Gambara, in cui pareva che il buon senso si manifestasse in ragione inversa della sua sobrietà.

Volendo spinger la prova più innanzi, il conte abbisò per un momento tutte le sue simpatie e si diolse a luttare in breccia la reputazione europea di Busoni, facendo alla scuola italiana quel processo ch'esso guadagnò ogni sera, da mezzo secolo in qua, su tutti i teatri d'Europa. Il suo assunto era arduo sicuramente, e sin dalle prime

5 Marzo.

LAUANO. — *Cléopâtre*. — *Tutti in maschera*. — Un decreto del ministro di stato in Francia. — Abbecedario vocale di Panofka. — Una prossima pubblicazione del signor Clemente Contant e del signor Giuseppe de Filippi.

Cominciamo dalle cose nostre. Il nuovo ballo di Rota, *Cléopâtre*, piacque molto alla Scala. L'ingegno del chiaro coreografo si rivelò questa volta da un aspetto nuovo ed inatteso. Da ciò anche l'effetto ed i vivissimi applausi ottenuti da questa composizione, che vuole, pel carattere e la forma, degnamente si rannodi alle splendide tradizioni del concertò del Gioja e del Viganò. La musica del Giorza concorre pure al pieno esito del gradito spettacolo. È una musica, non meno delle altre dell'imaginoso compositore, piena di vivacità, di impeto, popolare eppur non triviale, a quando a quando anche appassionata, e ritraente bene spesso le sceniche situazioni: ma, secondo noi, la si sarebbe potuta desiderare più incarnata col soggetto, più sostenuta, più classica: l'avremmo voluta più informata a quella severità che predomina nel componimento coreografico del Rota. La musica del primo atto ci sembrò più specialmente difettare di quel colore antico, che non s'annunzia ma si sente, e ch'era richiesto dall'argomento. Ci percuotemmo questi appunti sulla musica del Giorza, perché siamo convinti che dal suo ingegno si possono ottenere cose assai migliori che ancora non diede. Egli fece molto, moltissimo quale buon riformatore delle musiche

parole udì sollevarsi intorno a lui un sordo rumore di disapprovazione; ma né le interruzioni frequenti, né le esclamazioni, né l'aggrittar delle ciglia, né le occhiate di compassione o di sdegno riuscirono a troncargli le fati e artificiosità di lui parole.

— Ella attacca molto in sul vivo la scuola italiana, disse alla fine Gambara eccitato dal vin di Scianpagna, il che peraltro è per me affatto indifferente. Grazie a Dio, io sono fuori di queste povertà armoniche. Ma un uomo del mondo mostra poca riconoscenza per la terra classica dalla quale la Germania e la Francia ebbero le prime lezioni. Perocché, mentre le musiche di Carissimi e di Cavalli, si eseguivano in tutta l'Italia, i violinisti del teatro dell'Opera a Parigi ottenevano il singolar privilegio di suonare il loro strumento coi guanti. Lullì, che dilató l'impera dell'armonia, non trovò, arrivando in Francia, che un cuoco o un muratore i quali avessero voce e intelligenza bastanti per eseguire la sua musica: egli fece del primo un tenore, del secondo un basso. Allora la Germania ignorava, per così dire, la musica. Ma, signore, disse Gambara coll'umidità di un uomo che teme di veder accole con isdegno o malavolenza le proprie parole, benché giovane, ella ha studiato veramente queste alte questioni dell'arte, senza di che non le esporrebbe con tanta chiarezza.

Queste parole fecer sorridere quella parte dell'uditorio che non aveva compreso in esse.

— Ella può aver ragione, signor mio, ripigliò il musicista, ma non bene che dando addosso al sensualismo italiano si cade facilmente nell'idealismo tedesco, altra funesta eresia. Se gli uomini d'immaginazione e di senso non desertano un campo che per passare nell'altro, se non sono rimasti neutrali fra i due eccessi, noi subi-

coreografiche; ma molto tuttavia resta ancora da fare. Egli che iniziò la bella riforma, dove anche compierla: lo deve perché lo può. Non gli mancano all'uopo né l'ingegno né le forze.

Né forze ed ingegno mancano di certo al Pedrotti onde proseguire animoso nella carriera dei compositori. Gli manca piuttosto l'appoggio delle grandi imprese che gli schiudano, a condizioni onorevoli e adeguate al distinto suo merito, le porte de' grandi teatri. Egli ha tutto il diritto di rientrarvi, ed i grandi pubblici si troveranno più che soddisfatti in rivederlo ammesso a decisivi e solenni sperimenti. La sua opera *Tutti in maschera*, rappresentata ieri sera per la prima volta in Milano, ci provò anche una volta che al Pedrotti nulla manca per sedere fra i più eletti compositori italiani. Del pari che nella *Fiorina* nessun requisito manca a questo suo più recente lavoro. Movimento, brio, affetto, senso comico, ricchezza, novità ed eleganza di pensieri, stromentazione variata e sapientissima, tutte queste invidiabili doti vi si rinvennero a profusione. Peccato che una grandissima parte di questi pregi andò perduta e per l'insufficienza di alcuni artisti e per la mancanza di masse strumentali e vocali commisurate all'importanza della musica, e per la qualità del teatro, che sembra costruito a bella posta in opposizione ad ogni legge acustica. Non è davvero quello di Santa Radegonda il teatro della vera opera in musica, giacché non si può ivi far calcolo su nessun effetto di combinazioni sonore. Fu quindi un falso pensiero quello di esporre quest'opera su queste scene e con sì poveri mezzi. Nondimeno non poche bellezze furono avvertite dal pubblico, che

rimo eternamente l'ironia dei sofisti i quali negano il progresso e paragonano il genio dell'uomo a questo tovaglia, la quale, troppo corta per coprire interamente la tavola del signor Giardini, ne adorna un'estremità a scapito dell'altra.

Giardini balzò sulla propria seggiola, quasi punzecchiato da un tafano. Se non che, una subita riflessione lo restituì alla sua dignità d'auditore; egli alzò gli occhi al cielo e toccò col gomitolo il conte, il quale incominciava già a credere più matto l'oste che il maestro.

Usciti l'un dopo l'altro i convitati, il conte Andrea, collocato vicino alla stufa, fra Marianna e Gambara, era precisamente nella situazione che il pazzo trovava tanto desiderabile: egli aveva a manicina il sensualismo, e l'idealismo alla destra. Gambara, imbatutosi per la prima volta in un uomo che non gli releva al mostaccio, non esitò ad uscire dalle cose astratte e generali per parlargli di lui stesso, della sua vita, de' suoi lavori e della rigenerazione musicale di cui si credeva il Messia.

— Mi ascolti, ella che non m'ha ancora insultato, io voglio raccontarle la mia vita, non già per far vana mostra di una costanza che non viene da me, sibbene per la gloria di Gabù che ha posto in me la sua forza. Ella mi sembra buono e pio; se non crederà alle mie parole, almeno mi compiangerà: la pietà è tutta dell'uomo, la fede viene da Dio.

Andrea, coprendosi di una lieve tinta di rossore, ritirò, dissotto la propria sedia, il piede col quale toccava uno di Marianna, e concentrando per intero la sua attenzione su lui, prestò attento orecchio alle parole di Paolo Gambara.

(Continua.)

accolse con larghe approvazioni la maggior parte dei pezzi di quest'opera bellissima, e che applaudi a ragione in qualche tratto anche alcuni degli esecutori, come la Moro, la Zawisza ed il Borella. Del resto sullo spartito di Pedrotti ci proponiamo ritornare nel prossimo foglio, che oggi non ci basta il tempo a trattenerci di proposito.

Il *Moniteur* del 25 febbrajo ed i fogli musicali parigini della passata Domenica contengono un decreto del ministro di stato, del quale il solo avvenire potrà valutare la reale efficacia.

Il decreto suona così:

Art. I. Resta stabilito un corista uniforme per tutti gli stabilimenti musicali di Francia, teatri imperiali ed altri; sia di Parigi che dei Dipartimenti, conservatorii, scuole succursali e concerti pubblici autorizzati dallo Stato.

Art. II. Questo corista, produttore il *la* adottato per l'accordatura degli strumenti, dovrà dare ottocento settanta vibrazioni per ogni secondo, e prendere il titolo di *corista normale*.

Art. III. Il *la* prototipo del corista normale sarà depositato al Conservatorio imperiale di musica e di declamazione.

Art. IV. Tutti gli stabilimenti musicali autorizzati dallo Stato dovranno essere provveduti d'un corista verificato e timbrato conforme al modello prototipo.

Art. V. Il corista normale sarà messo in vigore a Parigi il primo luglio prossimo, e il primo dicembre seguente nei Dipartimenti. D'allora in poi non saranno ammessi negli stabilimenti musicali sopra mentovati se non gli strumenti accordati al corista normale, verificati e timbrati.

Art. VI. Lo stato dei coristi e degli istromenti sarà regolarmente sottoposto ad esame amministrativo.

Art. VII. Il presente decreto sarà depositato al Segretariato generale perché sia notificato a cui spetta di diritto.

Parigi 16 febbrajo 1839. ACHILLE FORTIS.

Del resto il nostro odierno articolo di fondo tratta questo argomento assai distesamente.

Fra le recenti pubblicazioni di Parigi non destituite di interesse noi femmo menzione qualche settimana fa di un *Abbecedario vocale* del signor Panofka, dotto musicista che si consacrò con molto amore alla ricerca di un miglior metodo d'insegnamento del canto in genere e della buona emissione vocale in particolare. Noi non abbiamo sott'occhio la pubblicazione del Panofka, bensì un lucido resoconto che ne fa Maurizio Bourges nella *Revue et Gazette musicale*. L'*Abbecedario* è un'operetta di lieve mole, contenente una prefazione, dieci pagine di testo, quattordici esercizi, ventiquattro vocalizzi; il tutto assai breve. Ma se il libro è piccolo, contiene però di molte e belle cose, a detta del Bourges. Nella prefazione l'autore dell'*Abbecedario* si fa a dimostrare la perniciosa influenza esercitata sull'organo vocale, ancor novizio, dall'abitudine generale, imposta di primo tratto ai principianti, di preferire cioè simultaneamente tanto l'intenzione della nota quanto la sillaba relativa. Esclusivamente inteso a raggiungere l'intenzione, all'allievo manca il tempo di curare la buona emissione della voce. Qualora per avventura uno studio metodico fatto in precedenza non gli ab-

bia già reso abituale o quasi diremo meccanico un modo di emissione ben regolato, è indubitabile che la qualità del suono dipenderà unicamente dal capriccio della fortuna. Difatti nessuna precauzione si suol adottare contro la naturale tendenza comune ad alterare il metallo vocale con falsi atteggiamenti e contorsioni della bocca, della lingua, delle guancie, delle fosse nasali, dell'apparecchio respiratorio. D'onde, secondo Panofka, la necessità pel principiante di premunirsi di una *ginnastica vocale* anteriore a qualsiasi studio di solfeggio propriamente detto. Che poi la pronuncia delle sillabe di Guido sia pregiudizievole alla eguaglianza del metallo vocale l'autore dell'*Abbecedario* lo prova vittoriosamente colle seguenti domande: Cosa significa, egli dice, solfeggiare un *do*? Cosa solfeggiare un *re*? Voi risponderete senza la minima titubanza che gli è pronunciare *re* o *do* cantando. — Bella scoperta davvero! Gli è no, vedete, qualche cosa di più. Solfeggiare un *do* è invece appoggiare la lingua sui denti; solfeggiare un *re* è sollevare la lingua, solfeggiare i suoni *sol*, *la*, *si*, gli è costringere la lingua medesima a differenti moti ondulatorii. Solfeggiare il *mi* poi è peggio ancora, giacché è forza chiudere la bocca prima di emettere il suono; precisamente l'opposto di quello che richiedesi per una naturale e buona sonorità. E non è egli pressoché impossibile che un maestro di solfeggio, la cui attenzione è tutta assorbita da una infinità di particolari, quali la battuta del tempo, l'eguaglianza del movimento, la divisione dei valori, la giustezza dell'intonazione, giunga inoltre a provvedere diligentemente, rigorosamente la formazione, la natura medesima del suono? Certamente che questa molteplice e svariata attenzione può rinvenirsi in qualche professore eminente; ma non sono che rare, rarissime eccezioni. In seguito alle cose qui esposte vi sarà ancora luogo a sorpresa se una sì grande quantità di voci divengono sorde, stridule, nasali, gutturali, straziate, ecc.? Indarno allora vi si vorrebbe rimediare. La piega è presa: passato è il tempo di tornar indietro. *Sera medicina paratur*.

Queste ed altre non meno sensate osservazioni sono contenute nello scritto del Bourges, il quale veramente invogliò a leggere l'*Abbecedario* del sig. Panofka; libricolo che è già fornito delle adesioni dei conservatorii di Tolosa, di Metz, Lilla, Bruxelles, Liège, nonché di quella del comitato degli studi del Conservatorio di Parigi.

E da Parigi ci perviene il manifesto di un'opera che si annuncia prossima a pubblicarsi dall'editore Levy fils, i disegni della quale sarebbero lavoro dell'architetto signor Contant, antico meccanico in capo dell'*Opéra*, mentre il testo sarebbe redatto da un nostro italiano, il signor Giuseppe de Filippi. L'opera sarà intitolata: *Perrotto des principaux Théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales françaises, allemandes et anglaises*. Sarà divisa in due parti, una che tratta dei teatri, l'altra delle macchine separatamente, formando un grande volume in folio, con 128 tavole. Il prezzo è di 150 franchi, che si potranno anche ripartire in dieci eguali rate, pagabili a ciascuna delle 15 dispense. Per le associazioni, si deve rivolgersi direttamente all'editore A. Levy fils, suddetto, boulevard de Sibustopol, 15. Secondo il manifesto, l'editore di questa raccolta si sarebbe proposto

lo scopo di riunire sotto la mano dello studioso i monumenti più ragguardevoli o più celebri del teatro moderno, sparsi ne' diversi paesi d'Europa, ad oggetto che dal loro ravvicinamento e paragone possa derivare un insegnamento vantaggioso all'artista ed un progresso desiderabile nell'arte tuttora imperfetta della costruzione de' teatri. I teatri disegnati ed illustrati nell'opera promessa saranno i seguenti:

- I teatri dell'Opéra, Ventadour e Favart a Parigi.
- I teatri dell'Opera e Nuovo a Berlino.
- Il teatro dell'Opera al castello di Versailles.
- I teatri di Sua Maestà, di Covent-Garden (si il vecchio che il nuovo) e di Drury-Lane a Londra.
- Il teatro reale a Monaco.
- Il teatro San Carlo a Napoli.
- I teatri Imperiale e Alexandra a Pietroburgo.
- Il gran teatro a Bordeaux.
- Il teatro regio a Torino.
- Il gran teatro della Scala a Milano.
- Il teatro Carlo Felice a Genova.
- Il teatro dell'Opera a Vienna.
- I teatri finalmente di Darmstadt, Magonza, Amburgo, Marsiglia, Lione, Strasburgo, Copenhagen, Parma, Reggio, Anversa e Carlsruhe.

È una bella raccolta; noi vorremmo per altro vederla arricchita di alcuni altri teatri, non degni certamente di essere dimenticati, come la Fenice a Venezia, la Pergola a Firenze, ed altri che lo sguardo acuto del sig. de Filippi saprà rinvenire affine di rendere viemmeglio completa la prossima sua pubblicazione, che sembra dover essere ultimata nel 51 corrente.

NUOVE PUBLICAZIONI DELLO STABILIMENTO RICORDI.

Dei pezzi della nuova Opera *Tu Ballo in Maschera* di Verdi sono usciti quelli registrati col prezzo nel numero precedente; gli altri verranno alla luce fra pochi giorni.

Il professore di flauto **L. Paganini** diede alla stampa un *Marcheau original* per Flauto con accompagnamento di Pianoforte, cui intitolò *Glosses n'appuyons pas*.

Le ultime composizioni da ballo, per Pianoforte, di **Clus. Menness** sono le seguenti: *Farfalini*. Valse, Op. 62. - *Rosa silvana*. Polka-Mazurka. Op. 63. - *Lanciers*. Quadrillo. op. 64.

Di **G. Donois** l'avevi una *Sensie-Mazurka*, pure per Pianoforte.

CARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE

Roma, 28 febbraio.

La grande impressione dettata dalla nuova musica del Verdi mi condurrebbe necessariamente a considerazioni generali e ad analisi cui non comporta l'indole di una corrispondenza, in quale non deve attendersi che ai ragguagli dell'esito e dell'esecuzione. - Mi basti il dirvi che questa mia impressione non la fu né dubbia, né oscurata da incertezza di comprensione, poichè la nuova

opera è anzitutto ispirata, popolare, chiarissima: la novità assoluta delle forme, il grande studio, gli arminenti dell'istromentazione e dell'interpretazione drammatica non tolgono né annebbiano l'essenza melodica del componimento. - C'è molto da stupire colla mente, ma c'è assai più da sentire e godere nell'animo. - Ma ecco che senza avvedermene vado sfiorando la critica, che in questo giornale per *Ballo in Maschera* occuperà un posto più ampio.

L'esito fu brillante la prima sera, luminoso la seconda, e crebbe sempre più, come accade di regola per la bella musica quando s'insinua maggiormente nell'animo degli uditori e va prendendo nuove attrattive. - È indifensibile la passione del pubblico per quest'opera: è uno spettacolo a sé il teatro di Apollo nelle sere del *Ballo in Maschera*, pieno, zeppo, che non ci rimane spazio per un biubo né a sedere né a starsene in piedi. - In mezzo al calore che si solleva fra tanta folla il pubblico trova la lena agli applausi al segno da chiamare il maestro al proscenio assai più che trenta volte. - La terza sera vi fu anche gran pioggia di epigrafi e di versi, in cui non vo' descrivervi che razza di superlativi e di adorazioni si contengono! Ci dovrà essere anche una incoronazione: corona di stoffe od innocente lauro, s' intende. A qualcuno parve o ardua, o eccessiva, o pericolosa la dimostrazione che si voleva fare all'artista, e fu forza smetterne l'idea dietro amorevole preghiera del prelato governatore, compiacentissimo del resto ad accordare il bix del famoso terzetto. - Si è supplito in fretta alla meglio con qualche pugno di orpello trito che in forma di pioggia d'oro cadde a spruzzi dall'alto sull'occello capo dell'illustre compositore. *Mutatis mutandis* una nuova metamorfosi di Giove! In un certo senso la pioggia d'oro non è cattiva e mal gradita allusione, qualora si convertano le briciole d'orpello in altrettanti dischi di ben diverso valore!

Vi dirò brevi cose ed imperziali sull'esecuzione, in alcune parti eccellente, in altre mediocre, e pur troppo anche pessima. - L'esito di quest'opera non è dovuto all'esecuzione; ad essa che il Fraschini ed il Giraldoni cantino perfettamente, che Giulieno non guasti, le altre due parti di donna sono talmente legate ai pezzi più belli ed importanti dell'opera che da esse dipende tutto l'effetto. - L'edovina (contralto) qui scolora il terzetto del primo atto che è una delle più delicate ed originali ispirazioni dello spartito, non s'accorda bene col largo del finale, rovina tutta la scena dell'Invocazione che dovrebbe altrimenti levare il teatro a rumore. La signora Sbriscia ha poca o bruttissima voce, senza estensione né dal lato degli acuti né dall'altro dei bassi. - Per Paggio il guaio è più serio: ad esso appartiene la musica gaia, brillante, i più belli allegri dello spartito, per armonizzare le tante scene colle rivoci e fu introdotta a cantare in tutti i pezzi di concerto di cui abbonda lo spartito: in questi brani d'insieme il Paggio canta a voce spiegata le cantilene salienti, quelle su cui si aggrano le altre parti e si rianmano gli accompagnamenti. - La è insomma né più né meno che un'altra prima donna soprano, la quale deve possedere voce forte, timbrata, estesa, agilità ed eleganza di canto, somma d'intelligenza e brio nell'azione: qualità tutte che la signora Scotti non possiede né punto né poco. Il pubblico romano fu tollerante, rispettoso oltre ogni dire: con rara eccezione seppe astrarre la malvagità dell'esecuzione dalla bellezza reale della musica: applaudi il maestro, e fu lunganime coll'artista. - Fraschini mirabilmente è il più applaudito: anzi crediamo che nessun altro lo non possa in questa bella parte nonchè superarlo, eguagliarlo. Egli è un vero artista coscienzioso, intelligente, che sa misurare, calcolare gli effetti senza cadere in verun manierismo od esagerazione: ha nella voce una potenza irresistibile, una vibrazione

accentata che tocca il cuore: come cantante non lascia desiderare: come attore si potrebbe notare poca cura, o meglio poca abitudine a figurare col gesto, colle pose, coll'espressione del volto quei sentimenti, quelle situazioni del dramma, che col canto esprime con tanta efficacia. Giraldoni è artista intelligentissimo: ha non molta voce, ma insinuantissima, che si presta grandemente al linguaggio dell'affetto e della passione. Solo che talora è malferma. - La parte di Renato gli si attaglia benissimo e pel carattere della musica e del personaggio che vi rappresenta egregiamente. Nella scena terribile con Amelis, nell'aria, nell'episodio interessantissimo del sorteggio egli è attore insieme e cantante: dipinge bene i contrasti dell'ira, della gelosia, dell'amore, sa trovare i passaggi dal concitamento della vendetta alle lamentoselle orazioni di memorie dolci ed affettuose. Sul merito artistico della sig.^a Giulienne non soppi formarmi un concetto preciso: l'istruzione personale di Verdi le fa girare cartamente, che alcuni pezzi li canta bene, li esprime con accento abbastanza animato e naturale, per quanto si può attendere da cantante francese. - Le altre parti secondarie, che hanno pure molta importanza, sono assai buone, soprattutto il Bossi ed il Bernardoni, due bassi che rappresentano Samuel e Tom nemici del governatore. Questi sono i personaggi infanti e terribili del dramma, i quali colle voci cupie e gli accenti adirati si mescolano dappertutto a guastar le gioie, a suscitare le ire e le vendette.

Dei cori romani non è meraviglia il dir bene: si sa che in Italia son dei migliori per la forza delle voci, per l'accordo, l'anima ed il colore che danno alla musica. - Sotto la direzione vigile e appassionata dello stesso autore dell'opera essi fecero meraviglie: e così dicasi dell'orchestra che non ebbe ad affrontare delle esatte accompagnature, che dovea vincere difficoltà di meccanismo, soddisfare a sottili, micidiose esigenze di colorito, studiare le nuove combinazioni trovate dal fervido e immaginoso maestro. - Gli archi suonano con eguaglianza, precisione, gradazione: gli ottoni oltre la perfezione dell'accordo, la sicurezza delle sortite, suonano senza strillare con bellissimo impasto delle voci. - Nel complesso dell'orchestra, molta unione, molto calore, e soprattutto molta e costante attenzione. - L'impresa negli abiti, nelle decorazioni non badò a risparmi: le vesti sono un esatto miscuglio di varie epoche; però ricche, e di buon gusto per le forme e pel colori. Ben ideato e ben eseguito il movimento scenico. Le scene, all'infuori di qualcuna, non belle: sopportabili però in un teatro che ha così scienziose pitture nel soffitto, che ha decorazioni da birreria all'ingiro dei palchi, che è sempre, sporco, zinzivito, indegno: un teatro a cui interviene il fiore della società europea, che all'opera di Verdi oltre i vigili prelati e gli affollati cirabianeri intervengono milordi, Altezza e sovrani, la famiglia reale di Prussia, Maria Cristina, e il principe ereditario d'Inghilterra.

NOTIZIE ITALIANE

- **Ancona.** La sera del 16 febbrajo andò in scena l'opera nuova del maestro Górnosi, *La Donna a Stréure*, che fu accolta con molto favore.

- **Napoli.** Al Real Albergo del Poveri venne dagli alunni dello stabilimento eseguita la sera del 12 febbrajo un'opera giocosa, in tre atti, *Fa bene e accadrà*, parole del sig. Paolucci, e musica degli alunni Troylo e Palmieri.

- Fu riprodotto il *Boceanagra* con egualo esito clamoroso, ad onta che il Fraschini fosse sostituito dal Mazzoleni, tenore mediorisimo che fu appena tollerato. È questo un fatto da notarsi

poichè dimostra che la musica piace realmente, e che il trionfo della prima volta non fu un omaggio all'autore, bensì una dimostrazione spontanea di aggradimento.

- Al teatro Nuovo ebbe esito discreto un'opera del maestro Hispo, rappresentata per la prima volta, e che s'intitola *Don Chisciotte*. - Il libro è tale da non meritare neanche la critica. L'esecuzione fu lodevole per alcuni, cattiva per gli altri.

- **Milano.** *Don Sebastiano*, rappresentato per la prima volta in quella città, vi trovò una festosa accoglienza. Ne furono emersi errori principali Vincentelli, Cògnoli, Borelledati, Menin e la Lucioni-Landi. Tutti cantarono con molto impegno e furono applauditi. Del settimana nell'atto quarto non si sarebbe potuto desiderare un'esecuzione migliore. Al maestro freguzzo devonvi pure larghi elogi per lo zelo, l'intelligenza ed alacrità nel condurre l'opera e dirigere l'orchestra.

- **Parma.** Il pianista Gennaro Perrelli, dopo aver preso parte ad un'Accademia a corte, diede un concerto al teatro reale, ove suonò la Fantasia sulla *Figlia del Reggimento*, la trascrizione della *Rondinella* nel *Marco Ficcotti*, il Galop di *Iravura* e la Fantasia sulla *Norma*, pezzi tutti di sua composizione. L'accoglienza fatta al disistissimo pianista fu veramente calorosa.

Il Perrelli si propone dare un altro concerto, e poi partirà per Bologna. Sappiamo inoltre ch'egli fu insignito della croce di cavaliere dell'ordine S. Lodovico.

- **Vicenza.** Ier sera (20 febbrajo) all'Ereclinnio prima rappresentazione dell'opera *Tutti in maschera* del maestro Pedrotti, lungamente aspettata.

Il Pedrotti ha uno stile suo proprio, e la sua musica è di quelle che più s'odono più piacciono, ma appunto per una certa novità, che non è troppo comune nei compositori musicali d'oggi, la prima sera che la si ode commuove più l'attenzione di quello che muove l'entusiasmo. Nella musica del Pedrotti c'è il magistero sapiente delle armonie, l'arte squisita degli accordi, il brio e l'eleganza dei motivi, e c'è anche l'ispirazione, onde fin dalla prima rappresentazione il merito di alcuni pezzi si fa subito palese e li costringe all'applauso. Noi ci contenteremo di accennare la sinfonia ed il quartetto finale del primo atto, il duetto fra Vittoria ed Abdalà, cantato dalla Fumagalli con la grazia e la maestria che le son proprie, ed altri pezzi ancora. Quanto all'esecuzione, se in generale essa ha lasciato qualche desiderio, non c'ha dubbio che procederà ognor meglio. L'opera fu messa in scena con sufficiente proprietà e decenza: buone le decorazioni e le scene, ma vorremmo che fosse meglio osservato il costume, e non si vedesse più quella scorta di alcuni coristi che hanno parecchi ed altri no. (Il Berico)

CRONACA STRANIERA

- **Realino.** Il *Donchoe* diede la sua terza ed ultima serata nell'Academis di Canto. Vi furono eseguite con somma accuratezza le seguenti composizioni: *Sarcus* di Palestrina, *Miserere* di Orlando Lasso, *Cruelstus* di Lotti, Corale di Preterius, *San Maria* di Arcadelt, Mottetto di Enrico Schütz, ecc.

- **Bruxs.** Le sorelle Ferni diedero parecchi concerti, eccitando un vero entusiasmo.

- **Lusia.** Nell'anno 1858 furono rappresentate su quel teatro 48 opere, le quali complessivamente ebbero 116 rappresentazioni. Di Auber si eseguirono 8 opere, di Donizetti 7, di Bellini, Lortzing, Marschner, Meyerbeer e Mozart, 5 opere ciascuno, di Rossini 2, di Boethoven, Beethoven, Cherubini, Flotow, Gluck, Halévy, Herold, J. A. Hiller, Hoven, Kreutzer, Méhul, Mendelssohn, Nicolai, Verdi, Wagner, Weber, Weigl, Westmeyer, un'opera ciascuno.

- **Losnaa.** A solennizzare il 50.^o natalizio di Mendelssohn la *Sacred Harmonic Society* ha eseguito a Exeter-Hall l'oratorio *Elia*. Un busto colossale del grande compositore era esposto sopra un grande piedestallo. - Anche a St-Martins-Hall ebbe luogo un gran concerto per lo stesso scopo; il programma constava esclusivamente di composizioni di Mendelssohn.

— **PARIGI.** Il pianista Prudent, che da tre anni non si era fatto udire dinanzi al pubblico parigino, diede, giorni sono, un concerto, nel quale eseguì due nuove composizioni, *Adieu printemps* e *le Chant du rossignol*. Furono giudicate piccole capolavori, in cui lo stile pittoresco si meschia all'ispirazione lirica, in cui l'idillio, l'elegia e il dramma si collegano strettamente, e formano un quadro, un'azione la cui chiarezza, l'armonia e la verità sono veramente sorprendenti. Se *le Chant du rossignol* ebbe gli onori della replica, non è però, secondo la *Gazette Musicale*, né meglio concepito né meglio scritto dell'*Adieu printemps*; ma gli è un allegro; e tutti sanno che questo movimento seduce il pubblico più dei migliori e soavi andante. Il *Misereux del Trovatore*, mirabilmente trascritto, *Sous les Palmiers*, la *Chanson à boire* e la *Dance des Fées*, con orchestra compiono il trionfo del celebre pianista. Vuolsi che l'esecuzione di Prudent, da alcuni anni, sia improntata di una dolcezza inarrivabile, di accenti appassionati ed eloquenti che dominano interamente il suo meccanismo più che mai prodigioso. — Una celebre cantante, la Persiani, prese parte al concerto di Prudent, provando che nulla aveva perduto, se non della sua voce, almeno del suo talento. Non saprebbe dire, soggiunge quel periodico, quali meraviglie prodigò nella parte vocale, a cui Gardoni prestava del pari tutte le seduzioni del suo talento grazioso ed elegante. La Persiani ha veramente sorpreso il pubblico colle sue stupende scale cromatiche, coi suoi trilli, colla perfezione dello stile. Le belle arie di *Prometeo* e d'*Ifigenia in Aulide*, che aprsero e chiusero il ricco programma dell'academia, furono eseguite con rara perfezione.

— Al Teatro Italiano fu riprodotto *l'Elisir d'amore*, la cui esecuzione, affidata alla Frezzolini, a Zucchini, Badiali e Galvani, fu più che soddisfacente. Galvani sovra tutti trovò nella graziosa opera di Donizetti l'occasione di prendere una riscossa. Badiali sostenne benissimo la parte del Sergente, e Zucchini si mostrò graziosamente comico in quella di Dulcamara.

— Meyerbeer e Rossini vennero nominati membri onorari della *Nuova Società musicale*, fondata a Londra nel mese di aprile 1858.

— Enrico Herz è partito per Pietroburgo, ove conta di passare circa due mesi.

— **Pietroburgo.** Nella notte del 7 all'8 febbrajo un incendio ha interamente distrutto il teatro del Circo. Costruito dal cavalliere Lalonne, era situato dietro al gran teatro ed era stato adattato da alcuni anni alle rappresentazioni dell'opera russa. La sala era vasta e bellissima.

— **PRAGA.** L'anniversario della nascita di Mendelssohn (3 febbrajo 1809) fu celebrato con solennità musicali a Praga, Casl, Berrchut, Lipsia, ecc.

— Le sorelle Ferri s'ebbero anche a Praga un'accoglienza straordinaria.

— **VIENNA.** Per la prossima stagione italiana furono scritturati i seguenti artisti: signora Maria Lafon, Charlon-Demeur, Steffenone, Fioretti, Brambilla-Marulli; tenori: G. Bettini, Carrio, Messiani e Swift; baritoni: Coletti, Squarcia, Dalle Se- die ed Everardi; bassi: Angelini, Echeverria, Kutz e Prosperi; basso: Zucchini. — Le opere destinate, oltre quelle favorite del vecchio repertorio, sono: *Elisa Valasco* di Pacini, *Fiorina* di Paleotti, *il Matrimonio segreto* di Cimarosa.

— **WEIMAR.** I giornali tedeschi dicono che una giovane violinista, Rosal' Or, veneziana, la quale ha percorso i suoi studi al Conservatorio di Praga, diede un concerto a Weimar e fu applaudita.

— **WURZBURG.** La stagione musicale si chiuse brillantemente con un'academia data dal sig. Colasanti, il noto concertista di Offeldide. Tra le diverse composizioni vi si udì il *Misereux del Trovatore*; del quale la parte del coro fu cantata realmente da un coro, mentre Colasanti esogiva nell'offieldide le arie di Maario e di Lenora.

ELENCO DELLE OPERE NUOVE FRANCESI

rappresentate nel corso dell'anno 1858.

Halévy . . .	<i>Le Magicien</i>	Parigi. Opéra.
Bazin . . .	<i>Les Désespérés</i>	Opéra-Comique
Gévaert . .	<i>Quentin Durward</i>	—
Masé . . .	<i>Les Châsses à porcelet</i>	—
Cresle . . .	<i>Les Fourberies de Marinette</i>	—
Crossonnois	<i>Chapelle et Bachanant</i>	—
Gaüthier . .	<i>La Bacchante</i>	—
Clapissou . .	<i>Les trois Nicolas</i>	—
Gounod . . .	<i>Le Médecin malgré lui</i>	Théâtre Lyrique
Willaich . .	<i>Atamanor</i>	—
Montabrey .	<i>L'Aquon de Shéhé</i>	—
Godefroid . .	<i>La Harpe d'or</i>	—
Daffès . . .	<i>Braskocano</i>	—
Laforestier	<i>Simpone</i>	Bouffes-Parisiens
Cohen . . .	<i>Madelonnette Juane</i>	—
Hignard . .	<i>Monsieur de Chiquanzé</i>	—
Dufresne . .	<i>Maître Béton</i>	—
Caspers . . .	<i>La Charmante</i>	—
Offenbach . .	<i>Mesdames de la Halle</i>	—
•	<i>La Chatte métamorphosée en femme</i>	—
•	<i>Omphé aux enfers</i>	—
Nargeot . . .	<i>Les Pifferari</i>	Champs-Élysées
Wekerlin . .	<i>La Laitière de Trianon</i>	(teatro di Rossini)
Ritter Teod.	<i>Le Nègre de madame</i>	(Sala Beethoven)
Baendlen Ad.	<i>Le Moulin du roi</i>	Italien
Vogel . . .	<i>Le Nil de rigogne</i>	—
Salvator . . .	<i>L'Esprit du foyer</i>	—
Schwab . . .	<i>La nuit tous les chats sont gris</i>	Strasburgo
Cosle . . .	<i>La Quenouille de la reine Berthe</i>	Perpignano

NB. In questo elenco non sono comprese parecchie *farze buffonesche*, ed altre simili bagattelle, eseguite in Parigi ai teatri della *Folie-Nouvelles* e al *Champs-Élysées*.

ELENCO DELLE OPERE NUOVE TEDESCHE

rappresentate nel corso dell'anno 1858.

Flotow . . .	<i>Planella</i>	Schwerin.
Taubert . . .	<i>Mabel</i>	Berlino.
Hiller . . .	<i>Saul</i> (oratorio)	Colonia.
Suppe . . .	<i>Porogrof III</i>	Vienna.
Hentsch . . .	<i>Matilda nel Sanger</i>	Lipsia.
Bruch . . .	<i>Scherz, List und Lache</i>	Colonia.
Mangold . . .	<i>Fridolf</i> (oratorio)	Darmstadt.
Conradi . . .	<i>Die treuen Weiber von Weinsberg</i>	Königsberg.
Westmeyer . .	<i>Annula oder Gräfinn von Bawaria</i>	Lipsia.
Schmidt Gustavo	<i>Wibertreue oder Kaiser Konrad vor Weinsberg</i>	Fraunforte
Schimon . . .	<i>List um List</i>	Dobran.
Naumann . . .	<i>Judith</i>	Dressda.
Sobolewski . .	<i>Konalt</i>	Wolmar.
Scholz . . .	<i>Carlo Rosa</i>	Norimberga.
Duca Ernesto II	<i>Diana von Solms</i>	Coburgo.
di Sassonia-Coburgo-Gota.		
Cornelius Pietro.	<i>Der Barbier von Bagdad</i>	Weimar.
Albert . . .	<i>Ana von Landekron</i>	Stuttgart.

NB. In questo elenco mancherà forse qualche opera, non menzionata dai giornali tedeschi da cui lo abbiamo desunto.

TITO DI GIO. RICORDI Editore-proprietario responsabile
FILIPPO DOT. FILIPPI, Redattore.

GAZZETTA MUSICALE

DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. II

13 Marzo 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

Per Milano	Fiorini nuovi 7 —
Per la Monarchia	8 40
Per gli altri Stati Italiani	9 80
Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.	

SEMESTRE e TRIMESTRE in proporzione.
Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si daranno pure i *Supplementi* al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso l'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omeoni, N.° 4, e sotto il portico a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.
Lettere, gruppi, ecc. verranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Dell'Unità tonica in Francia. - *Rivista. Notizie Italiane. - Cronaca straniera. - Appendice.* Il maestro Paolo Gambarà.

Dell'Unità tonica in Francia

(Arrêté du ministre d'État, 16 février 1859. - De l'unité tonique et de la fixation d'un diapason universel par Adrien De La Fage; Paris, chez Dentu).

(Continuazione a fine).

La commissione nominata dal ministro di stato si trovò costituita di sei compositori, membri dell'Istituto, cioè di Rossini (che vuolsi per altro non sia mai intervenuto alle sedute), di Meyerbeer, Auber, Berlioz, Halévy e Thomas; dei due scienziati Despretz e Lassajous; di tre impiegati amministrativi; di un generale; del presidente Pelletier e del segretario Monnais. Riesci però di una certa sorpresa il non vedere aggregato

APPENDICE

IL MAESTRO PAOLO GAMBARA.

(Continuazione. Vedansi i N. 9 e 10).

— Io sono nato a Cremona, egli disse, da un fabbricatore d'istromenti musicali, discreto suonatore ma compositore di polso; ho perciò potuto conoscere per tempo le leggi della costruzione musicale, nella sua duplice espressione materiale e spirituale, e fare di buon'ora osservazioni che, più tardi, si son riprodotte nella mente dell'uomo già maturo. I Francesi ci disacciarono, mio padre ed io, dalla nostra casa, e fummo tratti dalla guerra in rovina. Sia dall'età dei dieci anni, io ho adunque incominciato la vita errante alla quale sono stati condannati quasi tutti gli uomini che maturarono nella lor testa innovazioni d'arte, di scienza o di politica. Spinto dalla mia

al doto consenso anche il signor De La Fage, che certo non lo meritava meno di tanti altri.

La commissione ha creduto di estendere il campo de' suoi lavori a tutti i seguenti argomenti. Volle cioè prima di tutto esaminare se fossero assolutamente reali tanto il fatto della molteplicità infinita di coristi diversi quanto quello della loro costante ascensione; quindi, avendoli tali riconosciuti, tolse a ricercarne le ragioni; finalmente, in séguito ad averli trovati perniciosi non meno di quanto li avesse considerati il ministro, passò a suggerire i rimedi.

Relatore della commissione era Halévy. Egli compì il proprio assunto stendendo un circostanziato rapporto su tutti i punti testè accennati, oltrepassando così, a nostro vedere, i confini che sembravano essere stati tracciati dall'ordinanza ministeriale, la quale difatti non faceva cenno che della ricerca dei mezzi più opportuni onde stabilire e conservare in Francia un corista uniforme, di una misura che la commissione doveva determinare. Il ministro pareva voler prescindere da ogni altro argomento accessorio: ammetteva pertanto come fatti provati, né abbisognanti quindi d'essere rimessi in questione, tanto le infinite varietà d'intonazione dei coristi quanto la loro continua tendenza ad

passione per la musica, io andava di teatro in teatro per tutta l'Italia, vivendo con poco, oggi suonando il contrabbasso in orchestra, domani cantando coi cori o lavorando coi macchinisti. Studiavo a questo modo la musica in tutti i suoi effetti, interrogando l'istromento e la voce umana, chiedendo a me stesso quale diversità ci avesse fra loro, in che s'accordassero, udendo spartiti vecchi e nuovi, ed applicando le leggi che mio padre mi aveva insegnate. Viaggiavo spesso volte aggiustando istromenti. Era una vita senza pari, in un paese dove splende sempre un bel sole, dove l'arte manifestasi dappertutto, ma dove son pochi gli artisti che trovino del danaro, dacché Roma è di nome soltanto la regina del mondo cristiano. Ora bene accolto ed or disacciato per la mia miseria, non mi perdetti mai di coraggio, perchè ascoltava le voci interiori che mi annunziavano la gloria. Mi pareva che la musica fosse ancora nell'infanzia; opinione del resto che ho sempre conservata. Tutto ciò che a noi rimane di musicale, prima del secolo decimosettimo, mi ha convinto che gli antichi

assombrò, né invitava nemmeno la commissione all'indagine delle cause di questi fatti. Ma la commissione, come si è avvertito, pensò non per tanto svolgere l'argomento in tutta la sua estensione: né di questo noi le moveremo rimprovero, atteso che il documento del signor Halévy, così sviluppato, guadagna assai d'interesse e d'importanza.

Il rapporto comincia dall'asserire che a Parigi, e specialmente all'Opéra, un secolo fa circa, il corista era inferiore all'attuale di un tono.

Non deve però da questo fatto inferire che il corista medio prevalente oggidì in Europa sia in tutti i paesi di un tono superiore a quello di cent'anni sono, poiché, come ci dimostra chiaramente nel suo vivace opuscolo il De la Fage, il corista al quale accenna il relatore della commissione era un secolo fa di un mezzo tono più basso che altrove. Dimodochè in conclusione la salita del corista in Europa in un periodo di cento anni si ridurrebbe in tutto e per tutto ad un mezzo tono, o poco più.

Siccome tema d'importanza secondaria, non ci attosteremo su quella parte del rapporto della commissione che ricerca le cause di questo graduato e pereenne salire dell'intonazione da oltre un secolo: la commissione inclinerebbe a dividere l'avviso di coloro che lo fanno risiedere nei fabbricatori di strumenti a fiato, desiderosi di renderne sempre più squillante la sonorità: ma in questa opinione sembra, e non a torto, convenire assai poco De La Fage, che invece attribuirebbe un'analoga tendenza ai suonatori di strumenti ad arco. Noi già accennammo a queste due opinioni, le quali del resto considerano due cause differenti sì, ma non però incompatibili, e che quindi potrebbero

eziandio coesistere. Quanto poi alle ragioni della molteplice varietà odierna nell'intonazione dei coristi, essa si spiega con quella ancora più molteplice de' tempi addietro, ne quali può dirsi che, riguardata da questo aspetto, la musica visse in una piena anarchia. Difatti da un abbastanza ricco elenco del numero diverso di vibrazioni prodotte da differenti coristi in tempi e luoghi diversi onde il nostro autore corredo il recente opuscolo, nonché da altri asserti contenuti qui e là nel testo, risulta per esempio che ne secoli scorsi le intonazioni degli organi d'Italia differivano considerevolmente da una ad altra provincia; che gli organi di Germania erano d'un tono più elevati degli odierni; che quelli di Francia rimasero stazionari, che, siccome si avvertiva, il corista in Francia non s'accinse a reggere con quello degli altri paesi che al principio del secolo corrente, mentre per lo innanzi era assai più basso; che i fabbricatori di strumenti si a corde che a fiato si attenevano assai poco rigorosamente al grado tonale del loro paese; che finalmente la Francia è oggidì fra i paesi che possiedono un grado tonale più elevato.

Il De La Fage mostra inoltre che non fu sempre costante né, per dir così, fatale, come generalmente si suole considerarlo, codesto elevarsi del corista a Parigi. Nel 1624 l'Opéra, in seguito alle lagnanze della cantatrice Branchu, abbassò d'un tratto il suo niente meno che d'un mezzo tono. E chi sa quanto avrebbe perdurato nella nuova intonazione, qualora Rossini, chiamato a mettere in scena le sue opere a quel teatro, non avesse insistito ed ottenuto che si riadottasse il corista precedente!

Del rimanente il rapporto della commissione con-

autori non conoscevano che la melodia (1); essi ignoravano l'armonia e le sue immense risorse. La musica è al tempo stesso una scienza ed un'arte: le radici eh' essa tiene nella fisica e nelle matematiche ne fanno una scienza, ma diventa arte, grazie all'ispirazione, la quale fa uso, senza eh'essa se ne avveda nemmeno, dei teoremi della scienza. Partecipa alla fisica per l'essenza medesima della sostanza che adopera, giacchè il suono altro non è che aria modificata; l'aria è composta di principi, i quali trovano fuor d'ogni dubbio in noi principi analoghi che ad essi rispondono, coi quali simpatizzano e che vanno amplificandosi con la potenza del pensiero. Per tal guisa l'aria deve contenere tanto particole di elasticità diverse e idonee a tante vibrazioni di varie durezze, quanti sono i toni che troviamo nei corpi sonori; e codeste particole raccolte dal nostro orecchio, e poste in opera dal maestro, rispondono ad altrettante idee, secondo il nostro organismo. Per mio sentimento, la natura del suono è identica a quella della luce. Il suono è la luce sotto altra forma: l'una e l'altro procedono da vibrazioni che mettono capo all'uomo e ch'esso trasforma in pensieri ne' suoi centri nervosi. La musica, al pari della pittura, fa uso dei corpi che hanno la facoltà di liberare tale o tal'altra proprietà della sostanza madre, per comporne dei quadri; nella musica, gl'istromenti esercitano l'ufficio dei colori adoperati dal pittore. Dal momento che ogni suono prodotto da un corpo sonoro è sempre accompagnato dalla sua terza maggiore e dalla sua quinta, che fa impressione su atomi di polvere collocati sopra una pergamena distesa, tanto da

(1) Resta ben inteso che noi non ci fermiamo soltanto di tutto le opinioni e le teorie tanto quanto vaporose pronunciate qui o più sotto dal maestro Gambiari. Nota della Red.

tracciarsi figure di costruzione geometrica sempre le stesse, secondo i vari volumi del suono, regolari quando si faccia un accordo, ma senza forme esatte quando si producano dissonanze, da questo momento io dico che la musica è un'arte tessuta nelle viscere stesse della natura, e eh'essa ha le sue leggi fisiche e matematiche. Le leggi fisiche son poco conosciute, le matematiche assai più; dacchè s'è cominciato a studiare le lor relazioni, si è creato l'armonia; ad essa siam debitori di Haydn, di Mozart, di Beethoven e di Rossini, bellissimi ingegni i quali hanno sicuramente prodotto una musica più perfezionata di quella dei loro predecessori, gente del resto alla quale non si può contrastare il genio. I vecchi maestri cantavano invece di disporre dell'arte e della scienza, nobile colleganza che permette di fondere insieme le belle melodie e la potente armonia. Ora, se la scoperta delle leggi matematiche ha dato al mondo questi quattro grandi maestri, dove non andremmo noi se scoprissimo le leggi fisiche mercè le quali riuniamo, in quantità più o meno grande, una certa sostanza eterea, sparsa nell'aria, e che ci dà la musica al par della luce, i fenomeni della vegetazione non meno che quelli della zoologia? Mi comprende, o signore? Codeste leggi novelle armerebbero il maestro di novelle forze dandogli istromenti superiori agli attuali, e forse un'armonia grandiosa paragonata a quella che oggidì regge la musica. Se ogni suono modificato corrisponde ad una potenza, egli è d'uopo conoscerla siffatta potenza per maritare tutte codeste forze secondo le vere lor leggi, perocchè i maestri lavorano sopra sostanze ad essi interamente sconosciute. Per quale motivo l'istromento di metallo e l'istromento di legno, il contrabasso ed il corno, s'assomiglian sì poco adoperando le medesime so-

viene appunto nel parere del ministro di stato, e del mondo intero, nell'essere cioè opportuno apprestare un rimedio a questo stato di cose; onde il signor Halévy insiste sulla necessità di fissare un unico stabile corista, almeno per tutta la Francia, importando assai anzitutto di arrestarne il cammino ascendente.

Se non che qui si affacciava il seguente problema: Adottata la massima di un'unica intonazione universale, converrà poi egli conservare il corista nell'intonazione omai raggiunta ed accettata, o gioverà farlo discendere? ed ammesso questo secondo caso, di quanto dovrà esserne abbassata l'intonazione?

Per quanto concerne il primo quesito, la commissione, ad unanimità, dichiarò essere desiderabile che il corista fosse abbassato. Quanto al secondo, nel rapporto è detto essere evidente che il maggior abbassamento possibile sarebbe quello di un mezzo-tono, atteso che l'oltrepassare un tal limite, non che conveniente, nemmeno sarebbe possibile a praticarsi. Ed anche in questo pensiero la commissione si mostrò unanime. Ma lo stesso mezzo-tono trovò non pochi avversari; così che tre proposte furono messe ai voti, e sono: abbassamento d'un mezzo-tono, abbassamento d'un quarto di tono, abbassamento minore di un quarto di tono. In seguito ad animate e lunghe discussioni, il quarto di tono fu quello che poté riunire la grande maggioranza dei suffragi. La commissione confortò il voto allegando che un siffatto abbassamento d'intonazione recerebbe un notevole vantaggio negli studi e nelle esecuzioni dei cantanti; che non sarebbe cagione di gravi perturbazioni nelle abitudini del pubblico, nel quale anzi riuscirebbe ad insinuarsi, per così dire, incognito; che agevolerebbe l'esecuzione delle opere an-

stanze, vale a dire i gaz costituenti l'aria? Le loro dissimiglianze procedono da una decomposizione qualsiasi di siffatti gaz, oppure da un'apprensione dei principi che loro son propri e che rimandano modificati, in virtù di facoltà sconosciute? Se noi conoscessimo queste facoltà, o la scienza o l'arte vi guadagnerebbe, e ciò che allarga l'una allarga anche l'altra. In conclusione, queste scoperte io le ho subodorate e le ho fatte. Sì, disse Gambiari animandosi, sia ad ora l'uomo si è più presto fermato sugli effetti che sulle cause! S'egli penetrasse le cause, la musica diventerebbe la più grande di tutte le arti. Non è per avventura quella che ci penetra più addentro nell'anima? Non vediamo se non ciò che la pittura ci mostra, non udiamo se non ciò che il poeta ci dice; ma la musica va molto più innanzi. Non forma desso il nostro pensiero, non risveglia nella nostra mente rimembranze fredde e lontane? Ecco mille anime entro una sala: un motivo esce, per modo d'esempio, dalla gola di Giuditta Pasta, la cui esecuzione corrisponde perfettamente al pensiero di Rossini, e le frasi del sommo maestro, trasmessa in quelle anime, vi sviluppa altrettanti diversi poemi. Oh! la musica soltanto ha il potere di farci rientrare in noi stessi e di procacciarci piaceri estranei a tutte le altre arti. Tali furono, o signore, le mie prime idee, assai vaghe per dire la verità, giacchè un inventore altro non fa, in sulle prime, che veder da lontano una specie d'autore. Io portava adunque queste gloriose idee in fondo alla mia bisaccia, ed esso mi facevano mangiar gaiamente la crosta dissecata e dura che uzzuppavo con frequenza nell'acqua delle font: lavorava però, componeva ariette, e dopo di averle eseguite sopra un istromento qualunque, ripigliava le mie corse traverso l'Italia, finchè, in età di

liche; che di tal guisa la Francia si troverebbe ricondotta al corista di circa trent'anni sono, epoca a cui risale la comparsa di spartiti rimasti la maggior parte in repertorio, ed i quali verrebbero pertanto ricollocati nelle primitive loro condizioni sì di composizione che di rappresentazione; che all'estero sarebbe accettato più presto così, di quello che se lo si volesse abbassare d'un intero mezzo-tono; che presenterebbe da ultimo il vantaggio di avvicinarsi a quello fissato dal 1834 da un congresso di musicisti alemanni in Stoccarda, il quale numerò 880 vibrazioni per secondo, e che serve tuttora di norma a non pochi paesi della Germania.

In conseguenza di tutte queste riflessioni, la commissione proponeva quindi l'istituzione di un corista uniforme per tutti gli stabilimenti musicali della Francia, producendo alla temperatura di quindici gradi centigradi un ta di 870 vibrazioni per ogni minuto secondo.

La commissione esprime poi nel suo rapporto la fiducia che il ministro di stato vorrà interporre la sua autorità per l'introduzione di questo corista anche nelle bande militari: si lusinga egualmente che in avvenire alle esposizioni industriali non sieno ammessi a concorso di ricompense se non gli strumenti che saranno stati modellati secondo il nuovo corista normale; la speranza che tale corista sia esclusivamente autorizzato e adottato in tutte le scuole comunali della Francia dove s'insegna musica; e che per ultimo d'ora in poi per gli organi da costruirsi o da restaurarsi i fabbricatori sariano rigorosamente tenuti a conformarsi anch'essi alla nuova intonazione.

Tali sono le misure che agli occhi della commissione dovrebbero assicurare e consolidare l'accettazione

ventidue anni, andò ad abitare in Venezia, dove gustai per la prima volta la calma, e mi trovai in una posizione sopportabile. Vi feci conoscenza di un vecchio gentiluomo al quale piacque le mie idee, che m'incoraggiò nelle mie indagini artistiche e che mi procurò un posto al teatro della Fenice. La vita era a buon mercato, l'alloggio costava poco. Io occupavo un piccolo appartamento in quello stesso palazzo Capello dal quale uscì una notte la famosa Bianca che diventò gran duchessa di Toscana, e mi figuravo talora che la mia gloria sconosciuta sarebbe anch'essa un giorno di là partita per farsi alla sua volta incoronare. Passava le mie sere al teatro, i giorni al lavoro, ma ebbi un disastro: la rappresentazione di un'opera, con la quale io aveva voluto provar la mia musica, fece fiasco. Il pubblico non seppe volutare una sola battuta del mio sparito dei Martiri: fate udire musica di Beethoven agli italiani, non ne comprendono un acca. Nessuno ebbe la pazienza d'aspettare un effetto preparato con diversi motivi i quali dovevano riunirsi, col mezzo di tutti gli istromenti, in un grande insieme. Nella medesima casa da noi abitata alloggiava la famiglia di mia moglie, e la speranza di ottenere la mano di Marianna, che sorrideva con frequenza dalla finestra, aveva molto contribuito a miei sforzi. Pionbai in nera malinconia misurando la profondità dell'abisso entro cui ero caduto, giacchè prevedeva una vita di miseria, una lotta costante nella quale doveva spegnersi l'amore; ma Marianna fece come il genio; ella saltò a piedi giunti al di sopra di tutte le difficoltà. Non narrerò la poca felicità che uolò il principio de' miei infortuni. Spaventato della mia caduta, giudicai che l'Italia, poco comprensiva e poco raga di novità, non fosse disposta a ricevere le innovazioni che io

del nuovo corista. Del resto il signor Halévy conchiude il suo diligente rapporto con alcune nobili parole che ci sembra opportuno riportare. « Non è cosa indegna, vi è detto, del governo di una grande nazione l'occuparsi di congeneri questioni, le quali potranno per avventura sembrar futili a taluno, ma che hanno ben invece una reale importanza. L'arte non è indifferente alla cura che si hanno per essa: ha bisogno d'essere amata per fruttificare, estendersi, elevarsi spiriti e cuori. Tutti sanno con quanto amore, con quale inquietudine ardente e rigorosa i Greci, animati da vivo e profondo senso dell'arte, vegliassero alla conservazione delle leggi della loro musica ». Antivedendo i danni ond'è minacciata in oggi l'arte musicale dall'inesorabile amore della sonorità, il governo, soggiunge la commissione, diede novella prova del suo interesse per l'arti belle.

Le conclusioni della commissione, come s'è veduto nel passato foglio, furono sanzionate pienamente dal signor Fould, sì ch'egli decretò che il nuovo corista, olo si chiamerà *corista normale*, debba entrare in vigore col 1.º prossimo luglio a Parigi, e nei dipartimenti col 1.º successivo dicembre. Il corista normale inoltre dovrà essere adottato da tutti gli stabilimenti musicali della Francia, dai teatri imperiali ed altri di Parigi o dei dipartimenti, dai conservatorii, dalle scuole succursali, e finalmente dai concerti pubblici autorizzati dallo Stato.

L'opuscolo del sig. De La Fage non precedette che di pochi giorni la pubblicazione del rapporto della commissione e il conseguente decreto del ministro Fould. Di guisa tale anzi che l'ultima parte e particolarmente un poscritto dell'opuscolo medesimo furono dettati

molitava, e perciò pensai alla Germania. Colà viaggiando, tendeva l'orecchio alle mille voci della natura, e mi sforzava di riprodurre quelle sublimi armonie coll'aiuto d'istrumenti che io fabbricava o modificava a tal fine. Quegli sperimenti esigevano spese enormi che assorbirono in breve i nostri sparagii; fu nondimeno il mio tempo migliore, perchè in Germania venii singolarmente stimato e n'ebbi prove solenni. Non saprei quale paragone potessi fare con le sensazioni tumultuose che m'assalirono vicino a Marianna, la cui bellezza si adornò allora di uno splendore a d'una potenza celeste. Sì, fui felice! Ma non ebbi cominciato appena a gustare la gioia del trionfo, che incontrai invincibili ostacoli, moltiplicati da' miei confratelli, tutti pieni di malafede o d'inerzia. Aveva tolto parlar della Francia come di un paese dove le innovazioni erano favorevolmente accolte, e volli venirvi; mia moglie trovò qualche piccolo mezzo d'aiuto, e noi arrivammo a Parigi. Fin allora nessuno m'aveva ancor riso al nosticcio, ma in questa abominabile città mi fu d'uopo sopportare codesto nuovo genere di supplizio, al quale la miseria venne presto ad aggiungere le pungenti sue angosce. Ridotti ad alloggiare in questa contrada infelice, noi viviamo da parecchi mesi del solo lavoro di Marianna, la quale ha messo il suo ago al servizio delle donne da mestiere che fanno di questa strada la lor galleria. Marianna assicura di aver trovato in queste disgraziate riguardi e generosità; il che io attribuisco all'ascendente d'una virtù sì pura, che il vizio stesso è costretto renderle omaggio.

— Spori, maestro, gli disse il conte; forse è giunto al termine delle sue prove. Intanto però che i miei sforzi miei s' suoi riescano a mettere in luce i di lei lavori, con-

dopo che il nostro collaboratore aveva avuto sentore della proposta della commissione di far discendere d'un quarto di tono il corista di Parigi. De La Fage si pronunzia ricisamente avverso ad una tale risoluzione. Dall'abbassamento di un quarto di tono il dotto scrittore vede risultare 1.º una perdita considerevole di sonorità o brio negli strumenti a corde, sien essi di minugia o di metallo; 2.º la necessità di rinnovare tutti gli strumenti di fiato con tubo a fori, anche se guarniti di pompe; 3.º una generale perturbazione nelle orchestre; 4.º l'isolamento della Francia in mezzo all'universo musicale, non essendo verosimile che l'esempio dato dalla medesima venga da altre nazioni imitato; 5.º uno scompiglio generale nelle fabbriche francesi di strumenti, dove si sarà costretti a riformare in molte parti il sistema di fabbricazione: un imbarazzo finalmente maggiore che mai nel commercio degli strumenti di Francia coi paesi forestieri, per i quali sarà anzi necessario ordinare un lavoro a parte.

Noi non possiamo non convenire nella maggior parte delle conclusioni del sig. De La Fage, diametralmente opposte a quelle della commissione. Certo che un qualche vantaggio per le voci in genere potrebbe provenire da un abbassamento di corista, ma è certo altresì, come nota anche il De La Fage, che tant'altre voci non si troveranno poi ben adagiate nella nuova intonazione. Perché, esclama il nostro collaboratore, incolpare l'elevazione del corista della perdita delle belle voci? accagionatene piuttosto le scuole, gli studi, la assenza di buoni metodi, di buoni precetti. Se tante voci, soggiunge egli a ragione, perdano d'un tratto la loro freschezza, a che farà cadere la responsabilità sul corista, mentre ella è tutta dei compositori? Che male in-

venta che un italiano, che un artista al pari di lei, lo offra qualche anticipazione sull'infalibile riuscita del suo spartito.

— Tutto ciò che concerne la vita materiale spetta a mia moglie, rispose Gambaro; ella deciderà su quanto possiamo accettare, senza vergogna, da un valent' uomo che ci fa offerte sì generose. In quanto a me, chiedo licenza di ritirarmi; vedo una melodia che m'invita; essa passa e danza a me davanti, nuda e agitata come una bella ragazza che danzava al suo innamorato le vesti ch'egli le tiene nascoste.

Ciò detto, fuggì come un uomo che si rimpovera di aver perduto un tempo prezioso; Marianna voleva seguirlo e Andrea non osava trattenerla. Giardini venno in soccorso d'entrambi.

— Ha inteso, signorina? le disse; suo marito si rimette a lei sola per regolare gli affari col signor conte.

— La confidenza del signor Gambaro, soggiunse questi ultimo con voce commossa, non mi varrà quella di sua moglie? La bella Marianna mi ricuserà la storia della sua vita?

— La mia vita, rispose Marianna, è quella dell'edera. Se vuole conoscere la storia del mio cuore, bisogna erdermi, non solo esente d'orgoglio, ma anche spoglia di modestia per chieseramente il racconto, dopo quanto ha udito poc' anzi.

— E a chi il chiederò dunque?

— A lei medesimo. O ella m'ha già compresa o non mi comprenderà mai. Interrogli un poco sé stesso.

— Accosento, ma prego che questa mano ch'io stringo rimanga nella mia finché il mio racconto sarà fedele.

— Va bene. (Continua)

fatti è per questi se il corista si elevò? Non hanno essi forse piena libertà di scrivere più basso contenendosi nei limiti della vera estensione delle voci? non possono economizzare l'uso degli strumenti fragorosi, od almeno disporne gli effetti senza portar nocimento alla parti vocali? Chi li costringe a collocare costantemente il centro vocale al di sopra del rigo? Chi, se non essi, ha costretto i contralti ed i bassi a trasformarsi in soprani e tenori?

Si afferma che gli antichi capolavori sono divenuti di assai malagevole esecuzione, attesa l'elevazione del corista: ma gli antichi spartiti, risponderemo noi pure col nostro autore, son tuttavia molto meno acuti delle musiche moderne. Quanto poi alla soddisfazione di poterli riprodurre nello stesso centro tonico nel quale furono composti, ella pecca d'ingiustizia, dal momento che le dobbiamo sacrificare tutte le musiche degli ultimi anni le quali furono scritte in centro più elevato. Perché rifiutti una cieca preferenza per quelle a grave scapito di queste? Cieca, diciamo, giacchè in conclusione è lecito anche domandare se le antiche composizioni ne vantaggerebbero quanto ne scapiterebbero le recenti. Se non che anzi ne scapiterebbero forse esse medesime eziandio. Non è egli vero che quando si contrasse l'abitudine di un determinato centro sonoro, il trapasso ad un centro più basso produce senso di languore, di snervamento? e che l'opposto per lo più succede allorchando una musica è portata in una intonazione più acuta?

Eccezioni se ne contano di certo: e dove non ve n'ha mai? Ma la generalità dei fatti parla assai più in favore delle opinioni del De La Fage che non di quelle della commissione; e noi in conseguenza siamo lungi dal riprometterci dalla nuova misura del ministro francese tutt'i ridetti risultati dalla commissione presagiti.

RIVISTA.

12 Marzo.

SOMMARIO. Ancora sullo spartito *Tutti in maschera*. - Il *Graciano* alla Scala. - *La jenny d'un'Opera seria* al Santa-Radegonda. - A Parigi *Haroldiana*, *la Fie Carabosse*, *le Mariage en Poite*. - Verdi al Teatro Italiano e Verdi a Roma.

La musica di *Tutti in maschera* fu raccolta nelle successive rappresentazioni con aggradimento assai più vivo e generale. Molti pregi, rimasti inavvertiti alla prima esecuzione, si rilevarono più tardi: ed ormai non v'ha chi non convenga essere questo spartito di nulla inferiore a quello vivacissimo della *Fiorina*, seppure nel tutto insieme non lo supera. Esterniamo per altro di nuovo il nostro intimo convincimento che l'attuale esecuzione era peggio che inadeguata all'importanza di questa musica, la quale contiene difatti non ordinario difficoltà sì di canto come d'orchestrazione, esige voci fresche e belle, di cui al Santa-Radegonda v'ha difetto, ed esige da ultimo masse vocali e strumentali di non comune mole. Ma ripetiamo altresì che quant'anche tutti codesti requisiti si avessero potuto riunire, tuttavia si sarebbero sempre opposte al

compiuto effetto di quest'opera l'angustia del recinto e la nessuna risonanza del teatro. Non è questa insomma una musica né pel Santa-Radegonda né pel Re. Il Carcano e la Canobbiana dovrebbero riallestirla. Si vedrebbe allora ch'essa apparirebbe tutt'altra.

E difatti al Santa-Radegonda non possono chiamarsi quasi perduti e la fervente vivacità della sinfonia, e gli effetti appoggiati a contrapposti d'intensità nell'aria del ballo, e le ricchezze d'armonia e di concerto di parti onde risplendono sì il primo che il secondo finale? questo segnatamente!

Del resto, più che ci facciamo a meditare su quest'opera, e più dolorosamente restiamo sorpresi in vedere che il Pedrotti non sia per universale consenso collocato peranco nel novero dei maestri di primissimo ordine. Noi davvero andiamo sinceramente, e passionatamente domandandoci qual sia quell'autore che potrebbe in questo genere (genere difficilissimo) darci due opere di molto migliori della *Fiorina* e de' *Tutti in maschera*.

Ciò che secondo noi caratterizza nel Pedrotti un ingegno distinto si è la mirabile diversità delle fisionomie ch'egli sa imprimere alle sue ispirazioni. In quell'emporio di melodie di cui si costituisce codesto spartito non una che non si sposi mirabilmente colla scenica situazione, coll'indole del dialogo, colla tempra dei personaggi. D'onde, come diceasi, una varietà inesaurita di tinte, di concetti, di fantasia, di forme. Nulla di più delicato del notturno fra soprano e tenore, che per poco non si direbbe disgradire quello famoso del *Don Pasquale*; elegantissimi e soavi i canti *adagio* delle due arie di Vittoria. Nè men belle le rispettive *cahallette*, la finale principalmente che il Pedrotti pensò spiccare da altro suo spartito men fortunato. E fu saggio consiglio. E, se memoria non ne induce in errore, anche la perorazione del *largo* del duetto fra Vittoria e Abdala appartiene ad altro spartito; perorazione originale, tempestata di modulazioni peregrine ed ingegnosamente collegate, e qui innestata con acume. Tutto il rimanente però dello spartito è nuovo, appositamente ideato, e con una cura, un amore tale da rivelarci nel compositore veronese il coscienza, il vero artista.

Abbiamo voluto richiamare l'attenzione del lettore sulla straordinaria varietà di tinte onde son colorate le mille melodie di quest'opera, e notammo i bei contrapposti del notturno, delle arie, dei finali. Ma le opportune antitesi non si circoscrivono a queste sole: v'ha la scurita di Abdala che è un modello di spontaneità e garbo, v'ha l'arietta di Dorotea che è squisita per finezza comica e per magia di pensieri: alla quale poi fa degno riscontro la canzone veneziana che Vittoria canta al principio dell'atto terzo. Per quelli poi che desiderano il vero, il grosso genere buffo, il genere grottesco (come lo chiamerebbe il Berlioz), abbiamo tutti i pezzi cantati dal maestro Don Gregorio i quali nella lasciamo a desiderare da questo lato, e che raggiungono poi l'apice del genere nel terzetto dei tre turchi, che è un'onda, un vero torrente di ritmo.

Da una musica nuova la nostra qualità di cronisti ci obbliga a passare ad una musica vecchia. Ed apparve invece di fatto codest'opera del *Graciano*, che a suoi

Nuove pubblicazioni musicali dell' S. R. Stabilimento Nazionale Trivul di Tito di Gio. Ricordi.

UN BALLO IN MASCHERA

Melodramma in tre atti. **GIUSEPPE VERDI.** Rappresentato al Teatro Apollo in Roma.

Dei pezzi seguenti sono esenti quelli contrassegnati col prezzo; gli altri si pubblicheranno fra pochi giorni.

PEZZI PER CANTO

CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE.

- 51055 Scena o Sortita di Riccardo, *La ricadrà nell'estasi*, per T. Fr. 5 50
- 51054 Scena o Canzibale di Renato, *Alla vita che l'arride*, per Bar. 3 50
- 51053 Scena o Ballata di Oscar, *Volta la terra fronte alle stelle*, per S. 5 —
- 51057 Invocazione, *Be dell'abisso, affrettati*, per C. 2 —
- 51058 Scena, *E lui, è lui?* per C. 2 —
- 51040 Scena e Terzetto, *Della città all'oceano*, per S., G. o T. 5 —
- 51041 Scena e Canzone, *Di tu se fedele il fulto m'aspetta*, per T. 4 50
- 51042 Scena e Quintetto, *E scherzo od è follia*, per S., C., T. e 2 B. 6 —
- 51044 Atto II. Preludio, Scena ed Aria, *Ma dall'arido stelo dicalo*, per S. 8 —
- 51045 Duetto, *Teco io sto. Gran Dio!* per S. o T. 3 —
- 51046 Scena e Terzetto, *Tu qui? Per salvarci da lor*, per S., T. e Bar. 6 —
- 51048 Quartetto-Finale II, *Va se di notte qui colla sposa*, per S., Bar. o 2 Bassi. 6 —
- 51049 Atto III. Scena ed Aria, *Morro, ma prima in grazia*, per S. 3 —
- 51050 Scena ed Aria, *Eri tu che macchiasti quell'anima*, per T. 3 —
- 51051 Congiura - Terzetto - Quartetto, *Dunque Ponci di tutti sol una*, per S., Bar. o 2 Bassi. 6 —
- 51052 Scena e Quintetto, *Di che fulgor, che musiche*, per 2 S., Bar. o 2 Bassi. 6 —
- 51053 Finale III. Scena e Romanza, *Ma se m'è forza perdetti*, per T. 6 —
- 51055 Seguito del Finale III, Canzone, *Saper vorreste*, per S. 3 —
- 51057 Scena e Duettino nel Finale III, *T'amo, sì l'amo, e in lacrime*, per S. o T. 3 —
- 51059 Scena finale, *Ella è pura, in braccio a morte*, per 2 S., T., Bar. e 2 Bassi. 6 —

PEZZI PER PIANOFORTE SOLO.

- 51051 Atto I. Preludio Fr. 2 50
- 51060 Coro d'Introuk, *Pena in pace*, e Sortita di Riccardo, *La ricadrà nell'estasi*. 2 50
- 51054 Cantabile di Renato, *Alla vita che l'arride*, e Ballata di Oscar, *Volta la terra fronte alle stelle*. 5 50
- 51053 Invocazione, *Be dell'abisso, affrettati*. 5 50
- 51054 Scena e Terzetto, *Della città all'oceano*. 5 —
- 51055 Canzone, *Di tu se fedele il fulto m'aspetta*. 2 50
- 51056 Quintetto, *E scherzo od è follia*. 2 50
- 51068 Atto II. Preludio ed Aria, *Ma dall'arido stelo dicalo*. 4 —
- 51069 Duetto, *Teco io sto. Gran Dio!*. 4 —
- 51070 Terzetto, *Tu qui? Per salvarci da lor*. 4 —
- 51074 Coro e Quartetto-Finale II, *Va se di notte qui colla sposa*. 6 —
- 51072 Atto III. Aria, *Morro, ma prima in grazia*. 3 —
- 51073 Aria, *Eri tu che macchiasti quell'anima*. 3 —
- 51074 Congiura - Terzetto - Quartetto, *Dunque Ponci di tutti sol una*. 6 —
- 51075 Quintetto, *Di che fulgor, che musiche*. 6 —
- 51076 Finale III. Romanza, *Ma se m'è forza perdetti*. 6 —
- 51078 Seguito del Finale III, Canzone, *Saper vorreste*, Coro e seguito della Festa da ballo. 6 —
- 51079 Duettino, *T'amo, sì l'amo, e in lacrime*, e Coro nel Finale III, *Ah morte, infamia*. 6 —
- 51080 Scena finale, *Ella è pura, in braccio a morte*. 6 —

Sono in lavoro le riduzioni per Pianoforte a quattro mani, e per altri strumenti.

È pubblicato il Libretto della Poesia.

Glissons n'appryons pas

MORCEAU ORIGINAL

pour Flute avec accomp. de Piano

PAR L. PAGANI

50780 Fr. 5 30

DIVERTIMENTO BALLABILE per Pianoforte a quattro mani

di G. TROMBETTA

50855 Fr. 6 —

Riduzioni per

HARMONIPLUTE od ACCORDEON solo e con Pianoforte.

Autori diversi. Raccolta di Melodie scelte, ridotte per Harmoniflute solo:

- 50804 — Fasc. I. NORMA - L'ELISE WAGNER - SERENATA di Schubert - OTELLO - LA SONNAMBULA - I PURITANI (Quartetto) Fr. 2 50
- 50805 — Fasc. II. PREGHIERA di Rossini - LA SONNAMBULA - ANNA BOLENA - IL GIURAMENTO 2 50
- 50806 — Fasc. III. NORMA - I PURITANI - IL GIURAMENTO 2 50
- 50809 Bellini Aria, *Tutto è scello*, nella SONNAMBULA, per Pianoforte ed Harmoniflute. 2 50
- 50807 Rossini Preghiera, *Dal tuo stelo saglio*, nel Mosè, per Pianoforte ed Harmoniflute. 2 50

LA CAMPANA DEL MATTINO per Pianoforte

di F. BUCCELLATI

50824 Fr. 4 75

NUOVE COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

GIUSEPPE STRAUSS

- 50979 Op. 62. *Parfallini* (Plattergeister). Valse. Fr. 5 50
- 50980 " 63. *Rosa olivana* (Waldreistein). Polka-Mazurka. 1 75

ALCUNE OPERE SOTTO I TORCHI:

- 51081 *Bazzini. Six Morceaux caractéristiques* pour Violon avec accomp. de Piano:
- 51082 — N. 1. Marcia religiosa.
- 51083 — " 2. Les Abeilles. Etude de Concert.
- 50481 a 50501 *Bellini. La Sonnambula*. Nuova edizione per Canto con accomp. di Pianoforte.
- 50521 *Braga. Trio de Salon* pour Piano, Violon et Violoncelle.
- 50077 *Cohen. Mizerere du Trossatore* pour Piano, Orgue et Violon ou Violoncelle.
- 50748 *Conti (Ds). Romance* pour Violon avec accomp. de Piano ou de Harpe. Op. 4.
- 50749 — *Morceau de salon* pour Violon avec accomp. de Piano. Op. 2.
- 50750 — *Introduction et Variations* pour idem. Op. 5.
- 50751 — *Romance sans paroles* pour idem. Op. 6.
- 50752 — *Impromptu* pour idem. Op. 5.
- 50077 *Meyer (Leopoldo de). Fantasia* per Pianoforte sul *Trossatore*. Op. 131.
- 50878 — *Nocturno romantico*. Op. 142.
- 50810 a 13 *Panzeron. A B C del Pianista*. Metodo di Pianoforte per uso dei fanciulli, ossia Primo anno di studio, diviso in 12 mesi.
- 50209 *Pergolesi. Stabat Mater* a due voci (S. e C. in Chiave di Sol) con accomp. di Violini, Violo e Basso, ovvero di Pianoforte od Organo. Partitura.
- 51096 *Perny. Agreement et instruction*. 50 Leçons pour les petites mains sur les plus jolies Méthodes de Verdi, bien doucées pour piano. Premier Cahier.
- Percelli (Gennaro). Quatre Pensées religieuses* pour Piano seul:
- 51109 — N. 1. Op. 22. *L'Angelus*.
- 51110 — " 2. " 23. *Salve Regina*.
- 51111 — " 3. " 24. *Cantique de Noël*.
- 51112 — " 4. " 25. *Morceu Processionnelle*.
- Rossini. Demetrio e Polibio*. Nuova edizione per Canto con accomp. di Pianoforte.
- *La Donna del Lago*, idem.
- 50976 *Trombini* Fantasia per Violino con accomp. di Pianoforte sopra l'Opera *Il Diavolo della notte* di Bottesini.
- 50960 *Taloz. Piccolo Metodo elementare per Flauto*, preceduto da un compendio dei Principi di musica. Op. 108.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 12

20 Marzo 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

- Per Milano Fiorini nuovi 7 —
 - Per la Monarchia 8 40
 - Per gli altri Stati Italiani 9 80
- Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.

SEMESTRE o TRIMESTRE in proporzione. Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si daranno pure i Supplementi al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso l' R. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omannoni, N.° 1, e sotto il portico a fianco dell' R. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali. Lettere, gruppi, ecc. vorranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Un ballo in maschera. - Ricista. - Nuove pubblicazioni. - Correggi. - Corrispondenza della Germania, Torino. - Notizie italiane. - Cronaca straniera. - Appendice. Il maestro Paolo Gambarà.

UN BALLO IN MASCHERA

MELODRAMMA IN TRE ATTI

musica di

GIUSEPPE VERDI

I.

Le molte quistioni suscitate nella comune opinione e discusse dalla critica sul merito o l'indole del *Simon Boccanegra* avranno una più larga e sicura applicazione, un infallibile scioglimento nel *Ballo in Maschera*; la fortuna completa dell'esito, ad onta delle grandi mancanze d'esecuzione, non lasciando dubbio

APPENDICE

IL MAESTRO-PAOLO GAMBARA.

(Continuazione. Vedansi i N. 9, 10 e 11).

— La vita di una donna incomincia con la sua prima passione, disse Andrea, e la mia cara Marianna ha principiato a vivere soltanto il giorno in cui ha veduto per la prima volta Paolo Gambarà; ma ella aveva bisogno di una passione profonda, aveva bisogno di proteggere, di sostenere qualche interessante debolezza; le gioie della maternità sarebbero state per lei deliziose. Nel primo dolore della gioventù ammirava que' tesori di poesia de quali Gambarà cercava indarno la forma nel linguaggio sublime ma limitato della musica, senza per mente all' impero tirannico e geloso che il pensiero esercita sui cervelli che s'innamorano di lui. Marianna ha sperato che alla fine

veruno sull'effetto popolare di questa nuova musica, fa sì che, le considerazioni si affacciano chiare, che si risolvono senza ambagi i dubbi degli spiriti retrogradi spaventati dai progredimenti dell'arte, che si possono più facilmente oppugnare le volgari e gratuite asserzioni, le ingenuo accuse d'ottramontanismo, di oscurimento della fantasia, tutti insomma i luoghi comuni della critica superficiale.

Se i veri caratteri della musica del *Boccanegra* non furono debitamente compresi, ciò dovrebbe avvenire pel *Ballo in Maschera* in proporzioni relativamente assai maggiori, perchè Verdi in quest'ultimo lavoro ha cercato di condurre a tutte le possibili conseguenze i suoi stupendi intendimenti, guidato non già, come alcuni pretendono, da uno spirito preconcetto e sistematico, o da facchezza di fantasia, ma unicamente dalla natura spontanea del suo ingegno immensamente progressivo, quando a camminare veloce e immaginoso lo aiuti e lo ispiri un soggetto.

La critica però o l'opinione pubblica saranno meno

l'amore avrebbe trionfato del resto, ma la musica non lasciò mai la propria preda; e quella luce abbarbagliante che l'aveva trasportato in mezzo alle delizie di una passione divisa, rese ancora più arida e più cupa la strada solitaria intrapresa dappoi. Nella narrazione del marito e nel contrasto de' suoi lineamenti con quelli della moglie, ho trovato le segrete angosce della povera donna, i dolorosi misteri di quest'unione male assortita nella quale le ambascie sono tutte da una parte soltanto. Crudele supplizio per Marianna fu la stessa grandezza di suo marito: meno nobile, meno puro, avrebbe potuto abbandonarlo; ma le virtù dell'uno sostenevano quelle dell'altra, ed ella esercita adesso una specie di sacerdozio, piuttosto come figlia che come moglie.

— Oh! lei solo ha compreso il legame che mi attacca a mio marito, disse Marianna; gli altri, o l'hanno deriso, od hanno simulato d'interessarsene per cattivarsi la mia riconoscenza. Dica, dica, signor conte, che ama mio marito sinceramente e senza secondi fini...

incerte e discordi sul conto della nuova opera, non perchè Verdi abbia dato ascolto ai freddi consigli di nessuno, ma per un'altra ragione essenziale avvertita da noi nel *Simon Boccanegra*, e che ora torna in accento di applicare al *Ballo in Maschera*. - La musica del *Boccanegra* è bella, chiara, melodica, ricca di stupendi coloriti, di meravigliose e nuove espressioni, evidente negli affetti e nelle situazioni: essa serve puntualmente all'esigenza del libro, il quale non ha però sufficiente varietà di tinta e, ciò che più importa, manca di quella continua intensità d'interesse che fa spiccare l'azione e rileva il carattere dei personaggi: la parola nel *Simon*, anziché sussidiare la nota ne paralizza gli effetti: donde ne viene che tutta l'opera, sebbene eminentemente ispirata e drammatica, richiede per compiuto effetto una perfetta esecuzione musicale, orchestre che suonino maestrevolmente, e coloriscano finitamente, cantanti che accentino le soavi e sentite melodie, che trasformino coll'arte le situazioni in modo da vincere musicalmente la monotonia, le imperfezioni e le deficienze del dramma.

Nel *Ballo in maschera* è l'azione seguente o crescente, sono i caratteri ben delineati, le situazioni variatissime, i contrasti armonici delle tinte che accrescono efficacia alla musica, offrono campo alle opportune alternative del patetico col brillante, dell'affetto colle violenze, del brio spensierato colla passione indomita, del riso col pianto, delle gioie tripudianti coll'ansia della vendetta e cogli spasimi della

morte: o con ciò non crediamo di aver esaurite tutte le antitesi, tutti gli effetti di chiaroscuro ch'ebbe a musicare il compositore più colorista dei nostri tempi. - Accettando il *Ballo in maschera*, Verdi conosceva la fecondità degli elementi onde si compone un soggetto che molti altri trattarono sulle scene liriche e drammatiche. Scrivete crediamo sia stato il primo a tessere un'azione scenica sulla morte di Gustavo III di Svezia, innestandovi l'amore verso la moglie di un amico che, scopertosi tradito, ordisce coi nobili una congiura e uccide il re di propria mano in un ballo mascherato. - Il *Reggente* di Mercadante è anch'esso una parafrasi del libretto francese: Gherardi del Testa con analoghi incidenti ne fece un dramma popolare, ed il Solera col libro testè musicato dal Villanis crediamo che con piccole mutazioni di tempi e di luoghi abbia imitato alla sua volta lo Scribe. È un soggetto che ha sedotto compositori, poeti e drammaturgi! - Son note le strane vicende di questo libro, i processi ingiusti e scandalosi che Verdi ebbe a sopportare in Napoli per aver rigettate non le aggiustature ma le ridicole mutazioni del soggetto imposte dalla puerile ombrosità della revisione napoletana. *Gustavo III* e la *Vendetta in donna* doveano convertirsi in una insipida *Adelia degli Ademari* costruita sulla musica del Verdi con inaudito strazio degli episodi, dei caratteri e della stessa poesia. - Né si creda che a Roma la fortuna del libro sia stata più propizia: si è conservata la struttura del dramma, ma si mutarono i tempi, i luoghi, le persone, fu tolta all'azione

nella quale potessero aver posto effetti e cause, perocché la mia musica ha per scopo di presentare una dipintura della vita delle nazioni, presa dal suo più alto punto di vista. La mia opera, della quale ho composto io stesso il libretto, giacché un poeta non ci avrebbe compreso nulla, abbraccia la vita di Maometto, personaggio nel quale le miglie dell'antico sabaismo e la poesia orientale della religione ebraica si sono riassunte, per produrre uno dei più grandi poemi umani, quello, vo' dire, della dominazione degli Arabi. - Non v'ha dubbio che Maometto ha tolto a' Giudei l'idea di un governo assoluto, ed alle religioni pastorali o sabaiche il movimento progressivo che ha creato lo splendido impero dei califfi. - Il suo destino era scritto nella stessa sua nascita, poiché ebbe per padre un pagano, per madre un' ebrea. Ah! per essere un grande maestro di musica, mio caro conte, è indispensabile anche una profonda cultura. Senza istruzione, non vi ha colore locale, non vi sono idee nella musica. Il compositore che canta per cantare è un artigiano e non un artista. Questo magnifico spartito continua la grande opera musicale da me già intrapresa; il primo era intitolato a *Martiri*; ora ne devo comporre un terzo, *Gerusalemme liberata*. Ad un uomo per suo sara facile comprendere la bellezza di questa triplice composizione e le sue svariate risorse: *i Martiri*, *Maometto*, *Gerusalemme*! Il Dio dell'Occidente, quello dell'Oriente, e la lotta delle lor religioni intorno ad un sepolcro. Ma non parliamo delle mie grandezze, ormai per sempre perdute! Ecco il sommario della mia opera: il primo atto presenta Maometto agente presso Cadige, ricca vedova nella cui casa l'ha posto suo zio; egli è innamorato e ambizioso; di-

la grandiosità del carattere storico in modo che alla sola musica restò l'arduo compito di esprimere quello che il poema tace o dissimula. Dalla corte dello Svedese la scena fu trasportata in America, a Boston, città che alla fine del secolo XVII sopportava bensì il patronato della madre patria Inghilterra, ma con somma semplicità di costumanze, senza sfarzi e cortigianerie. Quest'accomodatura è la migliore che si potesse fare, a meno d'innestare la storia d'Europa fra i mandarini della Cina o fra gli Ottentoti dell'Africa. Eppure i diari romani ed i corrispondenti invertendo le parti imputarono all'autore tutte le mostruose inverosimiglianze, trovando *giuste e ragionevoli* le esigenze della Revisione!

Avevamo divisato di tacere sul libro, siccome d'un lavoro spogliato della veste primitiva, manomesso nell'orditura e nella forma poetica; avremmo avuto sempre la ragionevole tema di scambiare il poeta col censore. - Ci costringe a parlare il linguaggio indecoroso della piccola stampa, la quale approfitta dell'anonimo onde si copre un attore riputato, per bistrattarlo senza coscienza o senza misericordia.

Quantunque il concetto e buona parte della tela sia dello Scribe, non si può negare che il *Ballo in Maschera* è tessuto con somma rapidità, egregiamente svolto e collegato negli episodi, nei contrasti, ben tratteggiato nei caratteri, di moltissimo effetto alla vista, anche coll'attuale indeterminazione che proviene dalla mancanza di base o di elemento storico. - Questi pregi innegabili la critica li taque, o peggio li negò: si scagliò

scacciato dalla Mecca, fugge a Medina, e data la sua età da questa sua fuga (l'egira). Il secondo mostra Maometto profeta e fondatore di una religione guerriera. Il terzo l'offre allo spettatore disingannato di tutto, rifiuto di forze e sollecito di nascondere il segreto della sua morte per diventare un dio, ultimo sforzo dell'orgoglio umano. Giudichi ora, signor conte, della mia maniera di esprimere coi suoni un gran fatto che la poesia non saprebbe riprodurre che imperfettamente con le parole.

Gambara si mise al suo tambalo con molto raccoglimento, e sua moglie gli recò i fogli voluminosi del suo spartito ch'egli non aprì nemmeno. In sulle prime calmo e severo, il volto del maestro, sul quale il conte aveva cercato d'indovinare le idee ch'egli esprimeva con una voce ispirata, e che un amalgama indigesto di note non permetteva di comprendere, s'era animato gradatamente ed aveva finito con un'espressione appassionata che reagiva su testimoni di questa scena. Il maestro, qui si asciugò la fronte, e sollevò con tanta forza i suoi occhi alla volta della camera che parve aprirli per poter di là spingerli sino nel firmamento.

« Abbiamo veduto il peristilio, egli disse, ora entriamo nel palazzo, l'opera incomincia.

Dopo dieci minuti, Gambara aveva contratta con tanta violenza la propria gola, che ne uscivano suoni soffocati, simili a quelli di un cane di guardia arrocato. La lieve schiuma che fece bianche le labbra del maestro scosse altamente Andrea; in quanto a Marianna, essa s'era abituata: Gambara passò a questo modo tutto il suo lungo spartito; v'ebbe un momento in cui, esprimendo i sentimenti della moglie di Maometto, egli faceva senza saper-

accanitamente invece sulla poesia ch'è certamente al di sotto, o molto, di quanto poteva aspettarsi da uno scrittore il quale ha nome nelle lettere italiane, ch'ebbe sempre il talento e la cura della forma. Alla fine egli divide le sorti coi più chiari verseggiatori viventi d'Italia: non pochi divari, Maffei, Gazzoletti - Prati, Gabiana e Dall' Ongaro fallirono tutti egualmente nel melodramma, componimento ch'esige qualità tutte speciali, moderate e passive. Coll'attuale indirizzo della musica lirica i poeti sono trascinati a strani deliri di forme e di concetti, i quali derivano dal falso proposito di voler porre la poesia allo stesso livello della musica, mentre il vero destino, l'unico scopo dell'arte musicale è quello di continuare anzi di completare la poesia: è inutile adunque che il verso si sforzi di raggiungere colla ridondanza delle immagini, colla convulsione della frase, colla impotente limitazione della parola l'egual grado di efficacia espressiva a cui solo può arrivare la musica: la musica che esprime e dipinge tutto, persino quelle infinite e minute transizioni morali a cui non soddisfa veruna letteratura o poesia!

Felice Romanò, che non è gento e nemmeno ingegno robusto, è riuscito grande poeta melodrammatico per una specie di sommissione intellettuale e di tranquillità che subordina la poesia anzitutto alla chiarezza, alla semplicità, all'armonia del metro, che restringe l'immaginazione a pochi ed evidenti concetti, lasciando alla musica la cura di amplificare, di colorire e d'esprimere all'infinito. - Nel *Ballo in Maschera* lo in-

lo, un'allusione parlante a sua moglie, che piangeva in segreto in un angolo della stanza, mentre Andrea contemplava sempre il maestro, con una specie di sbalordimento. Non ci avea l'apparenza di un'idea poetica o musicale in quell'assordante cacofonia che lacerava gli orecchi; i principii dell'armonia, le prime regole della composizione erano totalmente estranee a quell'inferno creazione. Invece della musica da lui vantata, le dita di Gambara producevano una sequela di quinte, di settime e di ottave, di terze maggiori e così via. Sarebbe difficile esprimere codesta bizzarra esecuzione, poiché ci vorrebbero frasi nuove per una musica sì nuova. Dolenne oltre ogni credere della pazzia di questo brav'uomo, Andrea arrossiva e guardava di traverso Marianna, la quale, pallida e con gli occhi a terra, non poteva soffocare le proprie lacrime.

« Perbacco! ho tanto di testa! esclamò il conte uscendo di là. Un ragazzo che ballasse sopra una tastiera darebbe per certo della musica migliore di questa. Come mai l'ammirabile armonia dei lineamenti di Marianna non si altera vedendo di continuo sì spaventevoli discordanze?

« Signor conte, bisogna toglierla da questo pericolo, gli disse Giardini.

« Vi ho pensato; ma per sapere se i miei progetti non posino per avventura sopra una falsa base, ho bisogno d'appoggiare i miei sospetti sopra un esperimento. Ritornarò per esaminare gli istromenti da voi inventati. A tal fine dimmi, dopo il pranzo, faranno una sabbatina, e manderà lo stesso via e quant'altro è necessario.

Il cuiniere fece una riverenza. (Continua)

Andrea rispose a Marianna di amarla, come si ama nel bel paese dove erano nati amendue; ma prima di offrirle il proprio amore, intendeva rendersi degno del suo.

« Tenterò un ultimo sforzo, ei soggiunse, per restituire alla moglie l'uomo che essa ama sia dalla prima sua giovinezza; ma aspettando il trionfo o la rotta, è d'uopo accettare frattanto le spontanee offerte di un amico. Dimmi andremo insieme a scegliere un alloggio per lui. Posso sperare d'essere associato alle funzioni di questa tutela?

Marianna, stupefatta di tanta generosità, steso la mano al conte, il quale l'indimani soltanto fu introdotto da Giardini nel misero alloggio dei due coniugi Gambara. Benchè Marianna avesse già potuto valutare al giusto il carattere dignitoso del suo innamorato, ella nondimeno era molto imbarazzata a ricevere sì gran signore in una cameruccia, dove tutto era palto ma di una povertà desolante. Egli volle parlar subito de' suoi progetti e di quanto intendeva fare quella mattina, ma l'entusiasta maestro di musica, stimando di avere alla fine trovato un benevolo uditore, s'impadronì del conte e lo costrinse ad udire l'opera che aveva scritta per Parigi.

« E prima di tutto, o signore, disse Gambara, mi permetta di spiegarle in poche parole l'argomento. Qui, le persone che ricevono impressioni musicali non le sviluppano in sé stesse, come la religione o l'istruzione a svilupparsi con la preghiera i sacri testi; egli è perciò assai difficile far loro comprendere come esista nella natura una musica eterna, una melodia soave, un'armonia perfetta, agitata soltanto dalle rivoluzioni indipendenti della volontà divina, come le passioni lo sono della volontà degli uomini. Io dovevo adunque trovare una immensa cornice

perfezioni dello stile, le improprietà, le esorbitanze dei concetti sono incontestabili: basterebbe notare il *pallore raggianti*, la *terrea fronte*, la *fatidica gonna*, il *libare della folgore*, il *sospiro dell'upupa*, il *gemito della tomba*, l'*vallar delle soglie* e non poche altre espressioni di tal fatta. - Ma accanto al cattivo trovasi pure del buono che rivela poeta o scrittore; vi sono strofe caldissime d'affetto e di passione, dialoghi animati e concisi, potenza e bellezza d'immagini, brani di stile lirico che servono mirabilmente alla varietà dei numeri ed all'ispirazione del compositore.

RIVISTA.

19 Marzo.

Stasmano. — Il *Duca di Scilla* in aspettativa - Nuovo e singolare trionfo del *Saltimbanco* a Venezia - All'*Armonia* di Firenze - Camillo Sivori a Napoli - *Herculanum* di David - Poeta e Maestro - Milano e salottino battesimo della nuova opera di Meyerbeer - Concerti a Piano-Morbus - Rossini fondatore - Un *Arco Moris* imperiale - *Bibliografia*. Due nuovi libri di critica e di estetica musicale.

I teatri musicali di Milano sono squalidi e deserti: l'incestuosa regina di Babilonia dopo lunghi e sazievoli trionfi ha ceduto il passo alla procace regina di Tebe. Il gesto vinse il gorgheggio: le plastiche magnificenze della corte Egiziana attraggono nella breve ora delle danze il fido drappello dei spettatori di caso, i quali aspettano per rinfancarsi dalla noia ostinata le due ultime novità della stagione: l'altro ballo cioè del Borri e il *Duca di Scilla* del maestro Petrella, il primo promesso per stasera, il secondo per giovedì della ventura settimana: ormai se ne fece la lettura in orchestra, e lo si dice lavoro di spontanea ispirazione. - Il *Saltimbanco* del maestro Pacini continua le sue gloriose mistificazioni, le quali ci costringerebbero a rinnegare qualsiasi criterio della critica, se l'ingiustizia degli esiti e delle cadute non fosse genuina coll'arte; arresi che nel pubblico italiano d'oggiorno s'hanno nuovi elementi eterogenei che neutralizzano la spontaneità e la sincerità degli accoglimenti, cosicché bisogna attendere un tempo assai più lungo per porre in accordo imparziale le opinioni sul vero merito delle opere in musica. - Per quanto singolare, egli è pure un fatto innegabile che anche a Venezia il *Saltimbanco* del Pacini piacque a dismisura, almeno a giudicarlo dagli applausi e dalle appellazioni di cui fu onorato l'autore: autore invero fortunato che porta con seco le vittorie e gli allori sempre freschi e verdeggianti sul capo venerando... Si può dire che il *Saltimbanco* ed il maestro Pacini sieno una sola ed identica personalità: ci lo accompagnò dovunque, lo sorregge coll'infuso di una reputazione meritata per lavori che furono o rimangono belli, ne prepara attivamente il successo, e vi riesce quasi dappertutto: noi vogliamo credere che le medesime influenze abbiano avuto il loro impero anche a Venezia: i fatti bagliori di una musica impotente

non possono accecare tutto un pubblico, il quale può essere trascinato a passeggeri ed indulgenti entusiasmi, senza rinunciare ai pensati consigli dell'intelligenza e del buon gusto. Per questo crediamo fermamente che cessati i motivi del riguardo dovuto al nome ed all'età dell'autore, la musica giudicata per sé stessa avrà la medesima sorte che negli altri teatri: all'applauso seguirà una indulgente freddezza, e tutti di buon grado converranno che il *Saltimbanco* del maestro Pacini non è altro che un'aberrazione, uno sproposito d'arte solennissimo.

La *Gazzetta Musicale*, fida al suo proposito di imparzialità e di moderazione, non ardirebbe di avventurare un giudizio così reciso, se con essa non fossero d'accordo tutte le critiche, tutte le opinioni individuali oneste ed assennate. Prima che le nostre povere orecchie fossero straziate da quella musica così barbaramente costruita e istromentata, avevamo sospettato di pessimismo un giornale fiorentino, che con acutezza di critica avea detto analiticamente tutto il male che si merita il lavoro Paciniano. Ma quel sospetto scomparve quando allo stesso teatro della Pergola abbiamo udito il *Saltimbanco* che parodiava tutte le musiche dinanzi ad un pubblico raso e sbadigliante. Ritorniamo la terza volta su quest'argomento senza avversione all'autore od ai suoi avventurati, per quali crediamo che nel fondo del cuore un nuovo trionfo del *Saltimbanco* sia una nuova selibea gradita sorpresa: - il nostro accanimento ha le sue buone e legittime ragioni; ci duole il vedere un artista mendicare le lodi, correre di piazza in piazza dietro ai suoi lavori per fabbricarne i successi, facendosi il Proclo di sé medesimo, senza verun riguardo alla dignità d'un nome, il quale meriterebbe d'essere onorato e collocato fra i pochi che illustrarono la nostra musica: inoltre ci duole ancor più della perniciosissima influenza che esercitano questi effimeri trionfi sul gusto del pubblico, il quale come s'educa al buono ed al bello, facilmente si lascia corrompere dal deforme, dal barocco, e talvolta s'immerge colle maniere false, accetta tutte le stranezze, smarrisce il concetto innato e naturale della bellezza, in modo che riesce molto difficile a ricondarlo sulla buona via; pur troppo può avvenire che guasto il palato dagli acerbi sapori con cui fu a forza inebbrato, egli poscia per un pezzo non senta la dolcezza e la semplicità.

Il *Saltimbanco* del Pacini ci fa sovente che dobbiamo rispondere ad un'interpellanza dell'*Armonia* di Firenze, la quale comincia col ringraziarci di quello stesso chiamo nostro *raveodimento*, perché in una corrispondenza da Firenze abbiamo trovata giustissima la sua critica che prima avevamo supposto macchiata di pessimismo. - La nostra prevenzione non era certo un peccato: per quanto avessimo stima e fiducia nello scrittore dell'*Armonia*, il nome di Pacini ci consigliava a non accettare che col *benefizio dell'inventario* le osservazioni e le conclusioni giustissime di quel foglio. Il vero peccato che ci grava la coscienza è quello di cui siamo complici e intimamente solidali col nostro precario corrispondente di Firenze, il quale parlando del *Piovano Arlotto*, e lodandolo come si merita, non seppe spiegarsi chiaramente sul conto del cronista musicale nascosto sotto il pseudonimo di Marco.

L'*Armonia* ha torto nel credere che in quella nostra corrispondenza il cronista Marco sia posto a lascio cogli scrittori ignoranti e venali! Il segretario del *Piovano Arlotto* scrive italiano come pochissimi lo scrivono; conosce e pratica il vero umorismo che appartiene all'indole della nostra lingua, e dallo stesso tuono franco e quasi impertinente delle sue *Tantafere* si scorge palese che si lascerà forse trascinare fuor di misura dall'indole bellucosa e intollerante, non già da corrompitrici influenze. - Da questo lato adunque fra esso e la volgare stampa teatrale avvi senza dubbio un abisso. - Gli scrittori d'ingegno e di coscienza sono rarissimi: e perciò l'*Armonia* ha le mille ragioni d'invidiare al *Piovano Arlotto* il suo cronista. La *Gazzetta musicale* ha però due opinioni che mantiene sul conto di quell'amenissimo bell'umore; l'*Armonia* speriamo ci vorrà concedere che quel rivistajo non ha cognizioni dell'arte musicale così profonde e positive da discorrerne con sicurezza: se ciò non fosse, certo il cronista Marco non avrebbe detto che nel *Saltimbanco* vi sieno elementi ed accozzamenti della *Musica dell'avvenire*, aspirazioni, modi tolti al *Tannhäuser* di Wagner, al *Benvenuto* di Berlioz od al *Mazepa* di Liszt! Crediamo che il commendatore Pacini non sappia ove stiano di casa quei signori dell'avvenire! Ed il cronista Marco lo sa? Ci permettiamo di dubitarne, poiché altrimenti col talento di divinazione critica che incontestabilmente gli appartiene, non gli sarebbe scappata quella strana e paradossale asserzione. - In secondo luogo manteniamo l'opinione che il segretario del *Piovano Arlotto* si mescoli nelle personalità più che a foglio umoristico non convenga: certo gli articoli sul Pacini e sul suo *Saltimbanco*, che son pur belli, briosi, eloquenti, perdono molto del loro valore pel troppo accanimento verso l'uomo, del quale non occorre rinvangare le pecche persino nella paternità, nella nascita, nella patria e nella remota giovinezza.

Ci pervennero da Napoli novelle del grande entusiasmo destato dal violinista Camillo Sivori, nel suo primo concerto dato nella sala di Monteceliveto, affollatissima di scelto uditorio. I giornali dicono meraviglie del suonatore, e delle impressioni destate: le frasi, le immagini con cui è vestita la descrizione di quel concerto, non hanno da invidiare all'appendicista della *Gazzetta Piemontese* che la forma, giacché nella sostanza avvi l'eguale trascendentissimo poetico, il quale nella prosa spasmodica del giornalismo partecopo erompe con gran copia di traslati e di vocaboli peregrini. Si fanno le lodi persino all'*aria moderata* (!) con cui si presentava all'affollata udienza il Sivori, ad onta delle tante croci e medaglie che fanno del suo petto un altario! Suonò la *Molauconia* di Prume, una Fantasia sopra motivi della *Lucia di Lammermoor*, il Recitativo e la Preghiera del *Mosè* sulla quarta corda. Le follie del carnevale di Cuba, feco udire coll'arco vocale ed onnipossente i gorgheggi dell'atato Sinsonte e i fessuti delle vergini foreste americane!

Sull'esito e sul merito reale della nuova opera di Feliciano David, *Herculanum*, abbiamo consultate tutte le opinioni possibili, e non siamo riesciti a formarci un concetto preciso né dell'effetto nel pubblico, né del giudizio

dei critici. - Meno la *France musicale*, che decisamente lo dichiara un lavoro manchevole, mediocre, di gran lunga inferiore alle odi sinfoniche ed alla *Perle du Brésil*, tutti gli altri scrittori e appendicisti si mantengono in un certo riserbo di elogi e di biasimi che potrebbe escludere ogni idea d'eccellenza e di sublimità nel nuovo parto del musicista Sansimoniano! Lo stesso Paul d'Ivoi il quale comincia il suo *Corriere* di Parigi nell'*Indépendance* annunziando un capolavoro, finisce a concludere che la musica di David è l'opera di un grande ingegno, localmente non può a meno d'esser vero per l'autore del *Deserto* e del *Cristoforo Colombo*, un'opera che ha pochi momenti di forza e molti di debolezza, cosicché il *quandogue dormitat* si potrebbe mutare col *sape*: difetto assai grave questo della sconessione, la quale rompe l'unità creativa che costituisce la vera bellezza, per cui tutta l'opera piuttosto che un tutto largamente e profondamente delineato, apparisce null'altro che una filza di quadri pittoreschi, vari di stile, di genere e di colore. - La *Gazette Musicale* ciarla molto del libro, e a spizzico della musica senza curarsi di notare il valore complessivo, forse perché non è apprezzabile. Ettore Berlioz nei *Débats* fa lo stesso: loda i particolari e tace dell'insieme. Quando non si può o non si vuole approfondire la critica musicale di un'opera nuova, è il libretto che fa le spese della chiaccherata. Così quello del Mery che doveva ad *initio* trattare della *Fine del mondo*, e che per via di successive metempsicosi si è trasformato in *Herculanum*, venne dalla critica parigina anatomizzato, discusso, lodato, deriso in tutti i toni e in tutte le forme: per commentarne la base storica si ricorse a Diogene Laerzio, a Dionigi d'Alessandria, ad Anniano Marcellino, scrittori dei primi secoli che attribuirono la catastrofe di Ercolano, di Pompei e di Stabia ad un castigo del cielo per l'eccidio di Gerusalemme e per la persecuzione dei cristiani. Mery ne ha fatte delle sue: per mescolare all'elemento romano, che ha contorni freddi e compassati, l'orientale che concede alla Musa i voli vaporosi, il poeta pose ad Ercolano come centro dell'azione una regina Asiatica, Olimpia, la quale potrebbe essere la fumosa Zenobia regina di Palmira. Anche il dilavolo in persona sotto le spoglie di Nicanore vi ha la sua parte: tutta l'azione è un'orgia continua in cui i cristiani non si mostrano troppo forti alle seduzioni del mondo e della carne! Il Vesuvio erompe a tempo per seppellire sotto le ardenti lave e i ravveduti e gli induriti, compreso il diavolo che in mezzo a quel mare di fuoco e di zolfo non si trova malaccio! Insomma il libro del Mery non ha che splendidezza d'immagini, lucentezza di forma, armonia di numero; del resto è una mistificazione alla quale ebbe torto il David di lasciarsi scavalciare, in modo da cadere nell'interpretazione quasi sempre a rovescio; questa è la opinione del signor Héquet, critico dell'*Illustration*, il solo che abbia detto sulla totalità dell'opera del David poche parole schiette e sostanziose. David, proclive al realismo pittorresco, si è smarrito nelle deformi fantasmagorie del Mery al segno di ridurre il canto per soverchia semplicità una monotona e fiacca salmodia. L'Héquet dice che avvi nell'*Herculanum* poca invenzione melodica, poco colore,

poco rilievo, poca espressione drammatica, e soprattutto possibissima varietà, veruna connessione! Se il giudizio non erro, l'*Herculanum* non è altro che una forbita nullità! - Del resto l'opera fu acclamatissima; gli *Escudier* dicono dai *Sancimoniani*? noi diremo da tutti quelli che vollero, anziché il lavoro, onorare l'artista rinomato, e l'uomo onesto!

D'ora innanzi bisognerà rinunciare a discorrere dei concerti parigini di pianoforte, di canto, di melodium, d'organo, di violoncello, di violino, concerti pubblici, privati, classici, profani, religiosi, storici, sinfonici, concerti delle società corali, finalmente concerti del Conservatorio, i soli, crediamo, che abbiano un vero interesse! L'elenco di queste periodiche esposizioni di virtuosi, di geni nascenti e promittenti, di allievi di grand' uomini, di compositori incompiuti, di cantanti stiatati da romanze e da canzonette basterebbe a colmare una pagina del giornale.

I concerti di pianoforte sono i più terribili perché i più numerosi! Berlioz ha constatato che v'ha oggi una malattia la quale come o peggio del *cholera* si può chiamare *Piano-Morbus*! I casi sono giornalieri, numerosi, crescenti in proporzioni spaventose, taluno persino di fulminante! Le sale Pleyel, Herz, Beethoven, non bastano a suzzare le smanie dei candidati. Nello spazio di una settimana possiamo numerare i concerti di pianoforte dati o promessi dalle signore Devaucay, Starch, Boule, del sig. Stamaty, G. Mathias, Rhein, Tausig allievo capelluto di Liszt (tutti gli allievi di Liszt hanno le lunghe chiome) - dell'organista Hocuelle, cieco dalla nascita, di T. Ritter, di Emilio Prudent! Pazienza quest'ultimo, il quale ha tanto valore da chiamare in folla gli accorrenti che ricercano a prezzi di gara i biglietti per brillanti concerti, in cui s'odono stupendamente eseguite le sue composizioni per pianoforte ed orchestra! A questi concerti possiamo aggiungere quelli di canto di M.^a Sievers, di M.^a Rieder, di M.^a Falcou; quelli assai ricercati del violinista Vieuxtemps, di Alard, di Dancels, dei violoncellisti Batta e Braga, il concerto dei giovani artisti del Conservatorio, i concerti filantropici, quelli dei quartetti di Beethoven, il concerto della società corale di Beauvais, e finalmente, oltre gli omissi, quello strepitosissimo annunciato per i giorni 18 e 20 del corrente Marzo, nel palazzo dell'Industria a cui prenderanno parte niente meno che 6000 voci!

La musica in Francia non può certamente essere accusata di sterilità; i teatri lirici di Parigi sono in continua gestazione. Al teatro lirico propriamente detto, s'aspetta il *Fausto* di Gounod; all'*Opera comique* si promette a giorni la nuova opera di Meyerbeer che sarà il grande avvenimento musicale dell'annata: se non che la contentatura del Meyerbeer in fatto di prove è tanto difficile che non ci sarebbe da stupire di nuove e lungissime proroghe! Pare che l'illustre compositore sia stato in gravi pensieri per una capra, che deve figurare nel dramma, e che una vigile prudenza gli abbia suggerito di provvedere due per i casi fortuiti di incapacità e di malattia. - Quanto al battesimo del nuovo spirito, quelli che al secolismo ed all'effetto eufonico del titolo ci tengono, saranno altamente meravigliati che dopo tanti esperimenti e pentimenti il signor Meyerbeer abbia adottato un titolo così lungo e slavato che pare il versetto di un Salmo, o il frontispizio di un libro di devozione.

Figuratevi! *Le Pardon de notre Dame D'Auray!*

Rossini alla sua volta fabbrica e compone: per porre la prima pietra al nuovo casino di Passy, si fece una solennità a cui intervennero gli amici e gli ammiratori del grande compositore: nella fossa si gettarono medaglie; i poeti presenti improvvisarono auguri. Pochi giorni dopo i coniugi Rossini furono invitati alla messa imperiale nella cappella delle Tuileries, ove s'esegui per la prima volta un'*Ave Maria*, coro inedito del Pesarese, dedicato all'imperatrice Eugenia!

Il signor N. Marselli napoletano ha pubblicato testè un'opera di critica musicale che dal titolo e dal sommario inserito nei giornali di Napoli appare importantissima, scritto con vasti intendimenti. - Si chiama *La Ragione della Musica moderna*, è compresa in un sol volume ed è divisa in tre parti. Nella prima si discorre della musica considerata nella sua essenza e nel suo scopo: nella seconda si espone lo svolgimento storico di essa nell'età moderna, notandone i principali periodi, le scuole, le maniere e l'avvenire che l'attende: nella terza si prende in esame la critica musicale, i mezzi e le forme della musica melodrammatica, toccandone i caratteri e trattandosi con qualche diffusione sulla musica di Verdi.

Il *Crepuscolo*, da cui riportiamo il breve sunto del lungo sommario che accompagna l'annuncio del Marselli, si congratula della comparsa di questo libro, ch'è indizio di un buon indirizzo e di una certa attività nella letteratura musicale, la quale finora non avea dato in Italia che scarsissimi frutti. - Se il libro del Marselli risponde alle intenzioni ed alle promesse dell'ordito, potrebbe essere un'opera assai giovevole e promouevole, a disciplinare la vera e buona critica, sollevandola a quell'altezza di vedute e a quell'efficacia regolatrice ed educatrice del gusto a cui solo deve mirare. - A questo ufficio, dobbiamo dirlo con conforto, si presta da qualche tempo anche il giornalismo, sebbene in piccole proporzioni, in mezzo allo strisciante e inetto formicaio delle effemeridi puramente teatrali. Caso raro per non dir unico in Italia: si vedono le critiche del giornale prendere posto nel libro, come accade dello studio sulle opere di Verdi del Basevi che fu letto e lodato. - La *Gazzetta Musicale* non ha esaurito il suo compito con questi annunci laconici né verso il signor Marselli né verso il sig. Basevi: essa se ne occuperà di proposito quando avrà finito lo studio sulla nuova opera di Verdi, e data la relazione sul *Duca di Scilla* del Petrella, poichè per ordine di gerarchia, prima dei critici e dei trattatisti, hanno il diritto di prelazione i maestri. L'uso di riunire in libro gli articoli dei giornali, in Francia è volgare abitudine, e così con poca fatica i giornalisti si convertono in autori. - Si può contestare l'utilità e la bontà di questi libri eterogenei, non l'opportunità, poichè se si stampano e si ristampano vuol dire che si leggono. E ciò accade non solamente per le miscellanee letterarie ma per le relazioni d'occasione degli spettacoli musicali e dell'esecuzioni a cui dovrebbe bastare l'interesse di un giorno. - Scudo ha pubblicato un secondo volume degli articoli scritti per la *Revue des deux Mondes* sotto il solito titolo di *Critique e littérature musicale*. - Sono recensioni d'opere vecchie e nuo-

vo, di concerti, commemorazioni biografiche, con pochi cenni bibliografici. - V' hanno eccellenti studi sul *Frey-schütz*, sull'*Obéron* di Weber, sulle *Nozze di Figaro* di Mozart: sulle opere di Verdi le solite frasi stereotipe. - Nella prefazione lo Scudo dichiara di abborrire dall'esclusività, dalle prevenzioni, dai sistemi, di non appartenere a veruna fazione o frazione dell'arte, di non isdegnare le opere dell'ingegno a qualunque genere appartengano! Decisamente il sig. Scudo non conosce sé medesimo!

NUOVE PUBBLICAZIONI DELLO STABILIMENTO RICORDI.

Della nuova Opera *Un Ballo in maschera* di Verdi sono usciti tutti i pezzi annunciati nel luglio antecedente, meno il *Duettino* nel Finito 5.^o che si pubblicherà più tardi. Vede pure la luce in questa settimana la bella *Fantasia* di *Trombini* sull'opera *Il Diavolo della notte* di Bottesini, per Violino con accompagnamento di Pianoforte, non ha quasi stonata dall'autore al Teatro di S. Radegonda.

CARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE (1)

(CORRISPONDENZA DELLA GERMANIA)

Berlino, 10 Marzo.

Nel num. 6 della vostra Gazzetta lasciate intravedere il desiderio di una trattazione più compiuta intorno alla così detta *musica dell'avvenire*. Or ecco che la *Gazzetta musicale di Augusta* ne reca in data di Lipsia il seguente annuncio: « E. Sobolewsky di Königsberg fidei qui alla luce un opuscolo musicale, che, sotto il titolo *Il segreto della moderna scuola musicale*, dedicato al duca di Coburgo-Gota, il coronato compositore «autostrumentale». - Essendo Sobolewsky uno dei più cabli proseliti di questa nuova scuola, (il che non si poteva dire di lui qualche tempo fa), ed avendo evidentemente espressa questa sua professione di fede col libretto o la composizione dell'opera *Comala*, così il suo scritto potrà essere a voi la chiave sicura per iscoprire i segreti della musica dell'avvenire, finora inaccessibili al più. Ma affinché i vostri lettori abbiano un'idea del fior di questo giardino magico, trascrivo dalla *New Zeitschrift für Musik* un brano dell'articolo riguardante la succitata opera *Comala*. E da questo apprenderete pure benissimo la tendenza, gli sforzi, la meta della citata gazzetta, la quale celebrando oggidi il 25.^o anniversario della sua esistenza, motto al concorso un premio per un trattato musicale-teoretico, il cui assunto dev'essere di

(1) Pubblichiamo di buon grado anche questo breve cenno del nostro corrispondente di Germania sulla *musica dell'avvenire*; non senza avvertire nuovamente che accordandogli libertà d'opinione non dividiamo interamente il suo pessimismo. - Quanto al brano del *foglio Musicale* che s'è cita, abbiamo procurato di tradurlo dal guazzabuglio del testo tedesco nel più chiaro modo possibile: se non ci siamo riusciti non dimostra la colpa ma del trascendente scrittore, il quale certamente non è riuscito colle sue metafisiche astrazioni a chiarire l'indole o lo scopo della nuova scuola, né a liberarla dalla faccia di frenetico ed insensato oscurità di cui molti l'accusano. Per conto nostro però dichiariamo di comprendere assai meglio del commento qualunque brano più *Soggettivamente* avviluppato dell'*Ideale* di Liszt, o del *Lohengrin* di Riccardo Wagner. (da lettera)

porre un' *donazione* ragionata o quasi un' *istoma* della forma e dello sviluppo dato all'armonia colle recenti composizioni musicali. Ed a tal uopo è convocata in Lipsia un' *congresso* di artisti.

Edite ora *Paricolo*: « L'opera del genio ne' suoi effetti sul mondo intellettuale è sempre doppia: da una parte è *coattiva* ed *imperiosa*, dall'altra *redentiva* e *liberissima*. Con potenza *irresistibile* ella sforza lo spirito del tempo ad entrare nella *atmosfera* delle sue nuove idee e ad abbandonarsi alla sua *magia*; domina quindi l'intelligenza attuale, e mentre per sentita necessità *leva* una nuova tendenza indipendente, influisce nel tempo stesso sull'avvenire. D'altra parte è *doppia* del pari *opera redentiva*: essa libera il presente dalle pastoie che inceppano il suo slancio indipendente, e che i tempi addietro ci lasciarono come *tradizione*, *abitudine* o *angustia* di regola, col suo *esempio* *infallibile* a *fecondare* gli ingegni produttivi, i quali si fanno *segugi*-suoi; non per una schiava adorazione, ma per la *esigenza* della *necessaria* *indipendenza* di sviluppo *individuale*. Coll'esempio adunque, e coll'influenza ella *attrae* a sé gli *spiriti* capaci di comprendere la sua *missione*, abbato la *tirannide* che sfruttava l'individualità artistica, e ristabilisce ne' suoi *esterni* *diritti* la *libera* ed *indipendente* *soggettività*.

«Eacchè quest'opera di *redenzione* fu incominciata da *Riccardo Wagner* per il melodramma, da *Franz Liszt* per la *musica* *strumentale*, è cosa altamente interessante e *consolante* non meno l'osservare come l'efficacia di questo *movimento* *estetico* si sia allargata a *terre* sempre più estese, ed abbia *riannunziato* gli *uelli* della sua *logica* *concatenazione* *gli* *sforzi* *disperati* della *reazione* per *arrestare* questo *movimento*, o, se fosse possibile, di *schiacciare* *impermanentemente*, si *palcano* *impotenti* *re* senza *effetto*. Al contrario la *lotta* *dei* *nuovi* *principi* *con-* *tra* *ognor* *più* *le* *sue* *forze* ed *affretta* la *formazione* della *nuova* *scuola*, *fermando* *essi* *più* *sollecitamente* il *periodo* di *transizione* che *necessariamente* *precede* ogni *ristorazione*...»

In fine faccio pure menzione degli *Aforismi* sulla *musica* *sacra* *cattolica* di *Prokesch*. Per quanto di buono contenga quest'opera, conoscendo io perfettamente le circostanze, dubito che i suoi progetti o desideri possano acquistare più di una *passag- giera* *considerazione*. Il terreno per la *musica* *sacra* da lui designato non è ancora convenientemente preparato; finché i cuori non ritornano alla fede schietta ed intima del medio-ovo, la *musica* di *Palestrina* non si potrà durevolmente adottare. Mi cad- dero sol'occhio alcuni passi torti letteralmente da altri scrittori senza che ne fosse fatta la minima menzione.

Torino, 18 marzo.

Qui si è cominciata una delle maggiori profanazioni musicali che dir si possano. Il *Don Giovanni*, il capolavoro di Mozart, il monumento dell'arte davanti a cui bisogna chinare riverenti il capo, è stato per tal modo straziato al Regio da scandolezzo non soltanto gli intelligenti ma l'intero pubblico, il quale lo si trattava da disapprovazione lo fece per rispetto al nome del grande maestro o non già per merito dell'esecuzione.

Tutti i tempi falsati o per la maggior parte affrettati per tal guisa da rendere inintelligibili non solo gli innumerevoli e stupendi disegni della parte strumentale, ma perfino il ritmo della melodia; una Zerlina, che è sempre *fuor* di *tono*, *seria* e *compas-* *sata* come una *vera* *figlia* d'*Albano*, e perciò sprovvista di quella *vivacità* che richiede la *creazione* di *Mozart*; un *Leporello* *freddo* come... la *stampa* del *Commentario*, e che non lascia intendere le parole che canta; una *Donna Anna* *stanca* e *simila* per le *te-*

l'ho di una lunga stagione, in lotta con una tessitura sovrabbondante acuta per lei; una donna Elvira che ha l'insigne buon senso di sostituire alle arie di Mozart quelle del Freischütz di Weber, e non capisce che queste due musiche, di epoca e d'indole diverse, fanno a pugni fra di loro; un complesso finalmente in cui mancano quell'intelligenza del genere della musica che si esige, quell'accordo, quell'entusiasmo, quel fuoco sacro che soli possono rendere gradita la rappresentazione di un'opera a qualunque tempo ed a qualunque scuola essa appartenga, ecco le circostanze che darebbero luogo ad un processo in tutta regola, se vi fosse un codice poi delitti teatrali.

Da questa fatale serata, dal rispetto con cui venne accolta la musica di Mozart, dagli applausi che salutarono i pezzi eseguiti meno male, e specialmente quelli in cui avevano parte il Ferri (Don Giovanni) ed il Carrion (Don Ottavio), nacque in molti la convinzione che il Don Giovanni, lungi dall'essere uno spettacolo inestinguibile ai nostri tempi e in teatro italiano, racchiuda bellezza di tutti i tempi, e convenientemente rappresentato possa recar piacere anche al nostro pubblico. Perciò se al Regio una imperdonabile imperizia ha posto a repentaglio la pazienza degli spettatori, non ci sarebbe da far le meraviglie se, vista l'impressione fatta dalla musica del Don Giovanni sul pubblico, si ritentasse fra qualche tempo l'esperimento in condizioni più favorevoli. Un teatro non troppo vasto, un'orchestra avveza a suonar musica di genere classico, e soprattutto una compagnia di buoni artisti, formata, come si suol dire, ad hoc, potrebbero interamente in chiaro una verità che ora al Regio venne appena intraveduta; cioè che in musica vi sono pregi e bellezze assolute, che sfidano le ingiurie del tempo.

Ad alcuno più del Don Giovanni parvo invecchiato il Giuramento rappresentato al Vittorio Emanuele. Non so se costoro abbiano ragione, ma è certo che l'opera di Mereslanti, quantunque assai bene eseguita dalla Barbieri-Nini, dalla Dury, da Naudin e dalle Sodé, annoiò il pubblico, il quale, e qui sta il peggio, mentre accorre numerosissimo agli Ugonotti ed all'Isabella d'Aragona, lascia cantare il Giuramento alle panche. Domani sera andrà in scena la Traviata, opera che i Torinesi accolgono sempre con favore, sebbene l'abbiano già milia a sazietà.

NOTIZIE ITALIANE

- Napoli. Al Teatro Nuovo la Donna romantica e il Medico onnipotente, parole di Almerindo Spadetta, musica dei maestri Buonanno, Valenza, Ruggi e Campanile, ha incontrato il favore del pubblico.

- Trieste. La nuova opera Giovanna Gray del maestro Menghetti ebbe avverso le sorti. Pare che ogni cosa abbia contribuito all'esito infelice, segnatamente l'indisposizione e l'insufficienza di alcuni artisti, il misero libretto, ed in parte la musica. - Ora si prova un'altra opera nuova, I Moschettieri, del maestro Sinico.

CRONACA STRANIERA

- Amsterdam. Il violinista Sghicelli e il pianista Jaell suonarono in un concerto della Società Felix Merita, e riscosero grandi applausi.

- Oberlössnitz (presso Dresda). Il 26 febbraio è morto colà il Dott. Giulio Becker, artista e scrittore musicale.

- Parigi. Il violinista G. Tropiong, distinto suonatore di quartetti, è morto ultimamente nell'età di 64 anni.

- Recensura. Gio. Michele Mettenleiter. - Corno necrologico. - L'11 febbraio morì a Wallerstein, nel suo 69.º anno, dopo lunga malattia, Gio. Michele Mettenleiter, segretario del principe di Wallerstein, ispettore dello stabilimento litografico, e maestro di cappella. Nato a Grosskuchen il 29 gennaio 1791, si recò nell'autunno del 1799 a Stadt-Neresheim dal professore Goll per imparare i principi elementari della musica, specialmente nel canto. Il 4.º luglio 1801 fu ammesso nel chiostro Neresheim come cantore effettivo. Soppresso il chiostro nell'anno 1803, e passato alla casa del principe di Taxis, il principe allora regnante, Carlo Ausimo, crebbe un liceo, nel quale Mettenleiter poté rimanere in qualità di cantore, sotto le stesse condizioni come nel chiostro, e continuare i suoi studi. Ivi il direttore di musica Padre Andrea Schmid lo istruì anche nel pianoforte e nell'organo. Ma siccome nell'anno 1806 Taxis passò alla Baviera, così anche il liceo venne soppresso. Allora egli si ritirò dagli studi, ed apprese da suo padre, Gio. Giorgio Mettenleiter, l'arte dell'orologiaio; voleva dedicarsi principalmente alla fabbricazione di strumenti matematici, quando nell'autunno 1807 fu persuaso dal direttore delle scuole, Padre Carlo Neck, ad aspirare alla cattedra vacante di professore a Schloss-Neresheim, la quale gli fu anche concessa. Dopo la morte dell'organista Padre Magno Tous gli fu del pari affidato l'ufficio di organista.

Passato Neresheim nel 1810 alla corona di Württemberg, egli venne eletto a maestro-ispettore, e con decreto 2 novembre 1811 fu autorizzato ad accettare ed istruire allievi.

Il 2 maggio 1812 fu nominato geometro effettivo, e nello stesso anno crebbe pure una litografia.

Nell'anno 1818 fu chiamato al servizio del principe Lodovico d'Ottinga Wallerstein, in qualità di litografo e musicista della Corte, e il 25 agosto 1818 gli fu conferito il titolo e il rango di segretario del principe stesso. Nell'anno 1820 ottenne la carica di maestro di cappella, ed essendo venuto a morire nel 1825 il maestro di cappella Aman, gli fu affidata anche la direzione della cappella della Corte del principe, carica che coprì fin al 1.º ottobre 1836, in cui vi rinunciò per motivi di salute.

Zelante professore di musica teorica e pratica, brillante suonatore di violino, egli si acquistò un bel nome particolarmente quale coscienzioso ed esperto direttore di musica.

Delle sue composizioni sono pubblicate le seguenti:

Pezzi da Concerto per istrumenti diversi, specialmente per Pianoforte; Ouverture, Sinfonie a piena orchestra; Messe, pezzi sacri, la maggior parte a voci sole, ed interamente nello stile rigoroso; Riduzioni di grandi composizioni per istrumenti da fiato, quartetti, duetti, Lieder, sonate, ecc. ecc. (da lettera)

- È imminente la comparsa del volume terzo della Musica d'epoca, per cura del canonico Dr. Proska. Queste pubblicazioni contengono Salmi, Magnificat, Inni, Antifone, ecc., di Palestrina, Orlando di Lasso, Vittoria, Anerio, Narini, Hasler, Ortiz, Porta, Pitoni, Suriano, Carini, Incerto, Fux, Aichlinger, Marenzio, Zachariis, Demantius, Giovannelli, Viadana, Bernabei, ecc.

- Vienna. Nella chiesa Mariahilf verranno eseguite nella corrente quaresima composizioni classico-antiche di Palestrina, Lotti, Lasso, ecc.

- Leggesi nel giornale Recensionen, in data del 9: «Le lezioni del sig. Hanslick cominciano il 15 marzo nella sala dell'Accademia di canto. Le letture del critico abbracciano la storia dell'opera, dalla sua origine sino alla fine del secolo 16.º, progredendo sino ai rappresentanti dello sviluppo moderno, Meyerbeer, Wagner, Verdi».

TITO DI GIO. RICORDI Editore-proprietario responsabile
FILIPPO DONI FILIPPI, Relatore.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 13

27 Marzo 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

Per Milano Fiorini nuovi 7 —
Per la Monarchia » 8 40
Per gli altri Stati Italiani » 9 80

Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.

SEMESTRE e TRIMESTRE in proporzione.

Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori.

Si trovano pure i Supplementi al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso P. L. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omroni, N.º 1, e sotto il portico a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.

Lettere, gruppi, ecc. vorranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Il Duca di Scilla. - Ricorda. - Carteggi. Genova. - Notizie Italiane. - Cronaca straniera. - Appendice. Il maestro Paolo Gambarà.

IL DUCA DI SCILLA

Dramma lirico in quattro parti

di

GIOVANNI PERUZZINI e LEONE PORTIS

libretto di

ERRICO PETRELLA

I duchi di Scilla son tre: uno morto o due vivi: dei vivi l'uno autentico, l'altro apocrifo. - Il vecchio Scilla morendo in battaglia contro la Spagna, signora di Napoli, lascia un figlio cambiato a balia da un Petracchio, popolano e brigante, che spera trar buon partito dal baratto. - Così Baldo figlio del Duca diventa corsaro, e Manuello peccò del Lazzarone usurpa inconsapevole titoli e feudi, dedicandosi servilmente al dominio Spagnolo in onta ai generosi propositi di Giulia vedova

APPENDICE

IL MAESTRO PAOLO GAMBARA.

(Cont. Volanti N.º 9, 10, 11 e 12).

Il di seguente il conte fu occupato a far allestire l'appartamento ch'ei destinava all'artista. La sera trovò preparato ogni cosa, secondo i suoi ordini, e Gambarà affaccendato a mostrargli trionfalmente i piccoli tamburi sui quali erano granellini di polvere col cui mezzo faceva, come abbiamo detto, le sue osservazioni sulle varie nature dei suoni emessi dagli istrumenti.

- Veda, gli disse l'artista, con quali mezzi semplicissimi io riesco a provare una grande proposizione. L'eustica mi rivela in questo modo azioni analoghe di suono su tutti gli oggetti ai quali esso è applicato. Tutte le armonie partono da un centro comune e conservano fra di loro intime relazioni; o, dirò meglio, l'armonia, una come

di Scilla, che vorrebbe conservarsi ribelle. La vedova ha con sé un'orfanello di gran casato, amareggiata da Manuello per viste d'ambizione, senza esserne ricambiata. - Mirta accarezza invece una passione misteriosa verso un giovine ignoto, il quale non è altri che il vero Scilla: Baldo il pirata. - All'aprirsi del dramma Petracchio, che pensa finalmente di goder la fortuna del figlio, si palesa per genitore a Manuello e gli scopre che il corsaro per vaghi indizi della vedova Giulia potrebbe spodestarlo. - Indispettito. Ma la sorte arride a Manuello: la generosa Spagna, oltre che perdonare ai Scilla le antiche opposizioni, concede a Manuello che si sposi con quella Mirta donzella d'alto lignaggio, protetta da Giulia e amata da Baldo, che trova il destro di rapirla. - Questi fatti si compiono in due atti: nel terzo accade che Manuello, facendo la guerra ai corsari, batte Baldo sul mare, lo fa prigioniero e gli toglie Mirta di mano. - Petracchio intanto che sta sempre ai fianchi di Manuello, udendo narrare dai contadini le apparizioni di un certo spettro del vecchio Scilla, comincia a tentennare di paura che non si scopra tutta la storiella del cambio. Giulia, che sente nel cuore e ingenuamente dice di non amare il sedicente figlio Manuello, accogliendo la confidenza di Mirta, vede una croce avuta dal corsaro qual pugno

la luce, è decomposta dalle nostre arti come il raggio del prisma.

Poi, egli presentavagli, l'un dopo l'altro, istrumenti costrutti secondo le sue leggi, spiegando i cambiamenti da lui introdotti nella loro fabbricazione. Gli annunciò infine, non senza enfasi, che avrebbe coronato questa seduta preliminare, facendogli udire un istrumento che poteva tener posto di un'orchestra intera, e ch'egli nominava *Dunharmonium*.

- Se è quello che custodite, mio caro, in questa cassa, e che vi tira addosso le maledizioni del vicinato allorchè ci lavorate dietro, disse Giandui, noi suonerete per molto tempo, giacchè il Commissario di polizia non tarderà ad arrivare.

- Se questo povero pazzo rimane, disse Gambarà all'orecchio del conte, mi sarà impossibile incominciare.

Il quale allontanò il trattore, promettendogli una compagnia se voleva fare al di fuori la guardia per impedire alle pottuglie ed ai vicini d'intervenire.

d'amore: questa croce apparteneva al bambino di Giulia: d'onde il sospetto che Baldo sia veramente il figlio suo. - Ma Baldo fortunatamente è prigioniero nelle stesse torri del castello dei Scilla. Giulia discende nel carcere o nel colloquio s'accerta del vero. - Intanto Manuello appresta magnifiche feste per gli sponsali con Mirta, storpiata dall'accusatrice Giulia che arditamente rinnega Manuello per figlio. Certe prove non l'hanno, né Baldo, che libero dalle catene arriva sulla scena, non sarebbe capace di chiarire la matassa, se Petraceo l'assassino, il bandito, il vero colpevole di tutto, nel momento che Baldo si getta colla spada furibonda sopra Manuello, non si sentisse tanto impietosito da confermarci con imprudente esclamazione suo padre. - Manuello allora disperato s'uccide. - Del resto tutto s'accorda: Giulia contenta d'aver Baldo per figlio, lo fa sposo a Mirta. - Petraceo è punito colla morte di Manuello. - Quanto ai conti che si dovrebbero fare con Baldo per le piraterie, ci ha da pensar la Spagna, e come dicono le ultime parole del libro

La Spagna è grande... spera ponton!

Da questo ordito avviluppato e incongruente i signori Fortis e Peruzzi cavarono un libro che per merito specialmente della forma è al di sopra di quanti da un gran pezzo si videro pubblicati e rappresentati. - Il difetto dell'oscurità e della pochissima verosimiglianza non è molto imputabile agli autori, poiché quando si vogliono creare situazioni costipando nelle brevi pagine di un libro tutti i viluppi di un dramma francese, non si può a meno di riescire a qualche cosa di confuso, d'incompleto nei fatti o nei caratteri. - Crediamo però che nel *Duca di Scilla* non si abbia troppo avvertito alle proporzioni, né all'unità, né a quel crescente interesse degli episodi e delle situazioni, per cui si concentrano le fila del dramma in un punto culminante, senza offrire alla musica protesti di raffredda-

Gambara, a cui Giardini aveva dato largamente da bere, non si poteva dire bracco, ma si trovava in quella condizione in cui tutte le forze intellettuali sono esaltate, in cui le pareti di una camera diventano luminose, in cui le mense non hanno più tetto, in cui finalmente l'anima s'aggira nel mondo degli spiriti. Marianna durò fatica a togliere la custodia d'attorno ad uno strumento, grande come un tamburo a coda, ma che aveva un mantice superiore di più. Questa macchina bizzarra aveva, oltre al mantice e alla sua tavola, le canne a tromba di alcuni istromenti da fiato e i beccoli acuti di qualche tubo.

— Desidererei udire quella preghiera, che il maestro dice sì bella, e che termina la sua opera.

Con grandissimo stupore di Marianna e del conte, Gambara incominciò con alcuni accordi che annunciavano un maestro distinto; al loro stupore successe da poi un'ammirazione entusiasta, tanto che obbliarono il luogo e l'uomo. Gli effetti d'orchestra non sarebbero stati sì grandiosi quanto il furono i suoni degli stromenti da fiato che ricordavano l'organo, e che si sposavano maravigliosamente con le ricchezze armoniche degli stromenti a corde; se non che, lo stato imperfetto in cui si trovava questa macchina singolare attraversava talvolta gli slanci del maestro, i cui pensieri sembravano allora più grandi, giacché la perfezione nelle opere d'arte impedisce talvolta all'anima d'ingigantire. Una musica pura e soave uscì nondimeno sotto le dita di Gambara, la cui voce ritornò giovane e intonata. Il volto di Marianna era rischiarato da

mento e di languore. Tutta la forza e lo sviluppo dei caratteri, tutta la tensione è concentrata nei due primi atti, che procedono vigorosamente ad una meta: negli altri due eccessivamente lunghi i caratteri non bastano a sé medesimi; l'azione non cammina per un altro seguente di passioni; tutti i personaggi ormai non si occupano che di collocarsi al loro posto con spiegazioni e dilucidazioni, le quali bisognava restringere ancor più, evitando di tradurle in forme liriche. - Così è un pleonasmo tutta la scena del mortorio e tutto il racconto del fantasma, ad onta che musica e poesia abbiano contribuito miracolosamente a farla la pagina più bella ed ispirata dell'opera. - L'ignorante e superstizioso Petraceo poteva essere atterrito con minore apparato! Parimenti Manuello nella sua lunga aria non fa che ripetere i vecchi propositi d'ambizione. I due duetti fra Mirta e Giulia e fra Mirta e Baldo si aggirano nel narrare, nel commentare, e non essendo incaloriti da un fatto che si svolga sotto la pressione stessa del dialogo, ne avviene che si raffredda insieme la parola e la musica. - Accorciando il libro in queste due ultime parti, s'avrebbe ottenuto il sommo pregio della rapidità e della brevità, preparando e risolvendo una catastrofe assai più drammatica. Nella soluzione del grande imbroglio è contenta Giulia di recuperare il vero figlio: Mirta l'amante: ma il pubblico ch'è preparato di lunga mano a questi concatenamenti, cerca invano emozioni: la esclamazione di Petraceo è un po' appiccicata e il povero Manuello, che non ha certo colpa d'esser falso Duca di Scilla, che avea il suo buon diritto di sterminare i corsari, che fa il ribaldo ad ogni costo, si uccide per non divenire importuno!

Questi appunti li facciamo perché la musica ebbe a soffrirne, mentre ne' primi due atti il nerbo dell'azione, la quale va lesta senza guardarsi indietro, ha giovato moltissimo al compositore, che ha saputo ispirarsi alle belle situazioni dipingendo efficacemente le passioni ed

un raggio di speranza che le restituiva gli splendori della gioventù.

— Ella è il nostro buon genio, disse al conte. Sono inclinato a credere che ispiri mio marito, perocché io, che non lo abbandono mai, non ho udito cose simili a questa.

— Chi ha potuto dettarvi questi canti, mio caro? dimandò il conte al maestro.

— Lo spirito! Quand'esso m'appare, ogni cosa mi sembra di fuoco. Vedo faccia a faccia le melodie, belle e fresche, colorate come fiori; splendono, risuonano ed io le ascolto; ma per riprodurle ci vuole un tempo infinito.

— Di nuovo! disse Marianna.

Gambara, che non sentiva alcuna fatica, suonò ancora, eseguendo la sua introduzione con tanta abilità e scoprendo ricchezze musicali si nuove, che il conte finì per credere ad una magia simile a quella che possedevano Paganini e Liszt.

— Ebbene, vostra eccellenza lo guarirà? dimandò il trattore, appena il conte fu disceso al pian di terra.

— Vedremo. L'intelligenza di quest'uomo ha due finestre, una chiusa sul mondo, l'altra aperta verso il cielo: la prima è la musica, la seconda la poesia; sino a questo giorno egli s'è ostinato a restare davanti alla finestra serrata, bisogna condurlo all'altra. Voi, primo d'ogni altro, mi avete posto sulla buona via, dicendomi che il vostro ospite ragiona bene quando ha bevuto qualche bicchiere di vino.

(Continua)

I caratteri, con bastante unità di concetto drammatico. Nella poesia, indipendente dalle pastoie del soggetto, sta il vero pregio di questo libro, in cui pare che le diverse qualità degli autori temperandosi ed aiutandosi scambievolmente, abbiano contribuito a creare quella buona lirica, ch'è letterariamente bella, schiettamente affettuosa, ricca d'immagini non attinte alle nonie usuali, e soprattutto musicabile: i metri sono spontanei, succinti: le forme nuove senza ricercatezza; i dialoghi stringenti, ben misurati e ben alternati colle strofe specialmente nelle due prime parti, giacché nelle altre due anche la poesia si risente dell'infacchimento dell'azione, e non è disposta sempre in modo da servire alla varietà ed all'effetto. - Troppo lungo sarebbe l'enumerare gli squarci di poesia degni di menzione: noteremo fra i molti il coro d'introduzione, il primo racconto di Mirta, la sua romanza, il dialogo d'amore con Baldo, e la immaginosa narrazione dei fantasmi che arieggia una celebre ballata di Bürger.

Il maestro Petrella col suo nuovo lavoro si è mostrato degno della grande aspettazione e del chiaro nome che porta, quasi solo dopo Verdi, in mezzo al deserto popolatissimo degli scrittori italiani. - Questo nome e' se lo acquistò specialmente per le qualità inventive di una fantasia viva ed energica; il pubblico apprezza questa dote rarissima anche colle aberrazioni della forma, colle durezza dei ritmi, colle indeterminanze di uno stile che potrebbe acquistare unità e individualità quando fosse nobilitato dallo studio, compito dalla assidua pazienza di meditazione, che unita allo slancio forma i veri capolavori di calda ed armonica struttura. Nel *Duca di Scilla* il primo atto, a nostro avviso, è il migliore di tutti perché intero di concetto, originale di tinta, ricco di belle e nuove cantilene; la musica e l'azione vanno del pari sicure, concordi nell'espressione drammatica, cosicché non solo piacciono i singoli pezzi, ma si afferra la sintesi complessa, ch'è il più arduo scopo dell'arte. L'opera non ha né Sinfonia né preludio, ma una semplice e breve preparazione al brillantissimo coro popolare cantato con caratteristici motivi dai popolani, dai Lazzaroni, dalle zingare, dalle fioraje, dai torrazzani di Napoli. Tutti hanno le loro cantilene: vivace e ornata le fioraje, allegramente plateale i lazzaroni, e tutti insieme un motivo improntato di quella tinta locale che il maestro conosce appunto. - Nella cadenza ricca di progressioni ascendenti sta tutto l'effetto invincibile, tanto che il pubblico volle subito vedere e rivedere fra gli applausi il maestro. - Segue una marcia rimarchevolissima per l'energia e la novità del ritmo, per l'imponenza della sonorità, per una certa vivacità di movimento ch'è resa ancor più originale e calzante da un rullo dei tamburi simmetricamente alternato. Finisce allontanandosi con troppo stacco dal fortissimo al piano, che non illude, e raffredda l'ultima impressione. L'aria del tenore ha la solita struttura, i soliti intermezzi e ritornelli, la solita antena finale della caballetta col coro. L'allegro pel senso melodico ricorda una molissima cantilena belliniana; il cambiamento di ritmo lo trasforma in modo da riuscire nuovo e gradevole.

Il duetto fra i due bassi è scritto con arte vera, con somma sagacità filosofica, con bellissimi intrecci d'istromentazione: la sconnessione concitata del dia-

logo esige una musica a frammenti, a sensi diversi che doveano crescere e riannodarsi sul culmine del colloquio, quando le passioni si spiegano e si unificano: questo pezzo non fu compreso la prima sera dal pubblico. La frase dominante, quantunque lusinghissima, e a trabalzi, esprime benissimo il concetto, e fu bellissimo accorgimento di ripeterla nella conclusione del pezzo. - È pure da ricordarsi sul parlante *Tu nasresti, e Scilla anch'esso*, l'elegante passo del violoncello accompagnato da uno staccato del clarinetto e da un ricamo del violini.

L'aria di Mirta si presenta bene con un vago preludio dell'orchestra: l'adagio è soavissimo, d'una regolarità di ritmo inusitato, accompagnato la prima volta semplicemente, poscia da graziosi passi ascendenti degli istromenti di legno e dal corno che sommessamente armonizza col molivo. - La proposizione sospesa dell'allegro fa prevedere il brillante molivo, che Mirta canta coll'arpa: la melodia, se non nuovissima, è chiara, ben condotta, specialmente nella seconda parte egregiamente sviluppata. - Il pezzo concertato che segue è un po' sconnesso di forme e di colore: i canti di preparazione di Giulia e di Manuello, quantunque energici come vuole la situazione, sono troppo lunghi, comuni, e non si legano bene alla deliziosa sortita dell'orchestra con cui si uniscono a cantare tutti gli astanti. È una vera ispirazione, colorita da belle armonie, con effetti calmi di progressione e di sonorità. - L'ispirazione del compositore saltò ad una grande elevazione in tutta la scena che chiude il primo atto: è un pezzo, come si suol dire, indovinato. La ballata del Menestrello è originale, bella di forma e di pensiero, eminentemente melodica: il ritornello del coro esprime mirabilmente la curiosità e l'approvazione dell'udienza: poscia al grido d'allarme la musica muta colore, diventa agitatissima: Baldo solo resta sulla scena per dare il segno a' suoi pirati onde scolino i veroni e rapiscano Mirta: l'orchestra in questo intervallo accenna col sordini alla caballetta della cavatina di Baldo, e cala la tela al grido dell'innamorato: *Sì mio, Mirta... per sempre mia*. - Nell'ultima parte di questo finale il Petrella, afferrando egregiamente la situazione, da un solo personaggio, che recita più che canta, ottiene un grandissimo effetto colla sola potenza delle tinte istromentali e della giusta interpretazione drammatica.

L'atto secondo comincia con un coro insignificante di pirati nel quale è intercalata una romanza interna del soprano accompagnata dall'Arpa. - Il duetto che segue tra soprano e tenore non meritava fredda accoglienza: è un pezzo ricco di passione affettuosa, che viene dal cuore e si traduce con amorose e soavissime melodie. - Non v'ha un adagio formale - il primo tempo appoggiato all'istromentale è misto di parlanti e di un canto melodioso, il quale prorompe a vicenda sui due ultimi versi della strofa, e che poscia si ripete da Mirta prima d'intuonare la caballetta: l'allegro ricorda pel ritmo quello dei *Foscari*, *Speranza d'ora ancora*: si sviluppa però diversamente e risolve benissimo nella cadenza, ove la duo voci si seguono e si rispondono, sempre però con modi Verdiani. - Questo brano parve freddo, forse perché vi ha troppa parte il recitativo quado ad arida, mentre le strofe che secondo le

antiche forme appartenerebbero all'adagio, sono vestite da quei canti misti coll'orchestra, che oggidì per solito servono di apertura, d'intermezzo, o di accompagnamento alla parte declamata dei pezzi. - Il Petrella non ha bene indovinato la scena dei Pirati nell'interio della galera: la musica fredda e monotona, non esprime certamente che al di fuori si combatte una battaglia di mare strepitosa e terribile: non c'ha energia, movimento, evidenza pittoresca della situazione. - In mezzo a quello scompiglio, che pure il libro ha ben delineato, arriva Baldo sulla scena ferito, e Mannello vittorioso coi suoi soldati di Spagna, senza che la musica abbia prevenuto coll'ardore degli accordi, coll'energia della sonorità la lotta e la sconfitta. Né si dica che il non veder l'azione tolga il senso e l'effetto alla musica, poiché il Giorza nella *Clotopatra* ha provato musicando una stupenda battaglia, che la musica può fingere terribile sebbene lontana, e collo scarso sussidio di due personaggi i quali sulla scena non parlano, né cantano, ma gesticolano.

Il finale che succede al combattimento navale è improntato di quella maschia o quasi selvaggia energia che distingue il fare Petrelliano: anche in questo pezzo concertato le prime proposizioni declamatorie di Baldo e Mannello non escono dal comune: tutto l'effetto consiste in una frase ascendente all'unisono, che ripetendosi con insistenza va a finire in una delle solite cadenze spasmodiche a terzine, sussidiate dal prorompere delle trombe e dei tromboni: modi che hanno innegabile efficacia di convulsione drammatica, che piacciono moltissimo al pubblico, ma che in arte non sono troppo commendabili. - Con un procedimento ch'è abituale al Petrella, la stessa frase si ripete dopo l'interazione nelle ultime battute del finale, con maggiore violenza di movimento e di sonorità.

Rinunciamo a descrivere tutte le bellezze del preludio, quartetto e coro del terzo atto, che troppe parole vi vorrebbero, o certo insufficienti. - Anche questa è una frazione staccata o completa dell'opera, ideata con mirabile unità di concetto. Bellissimo è l'elaborato preludio dell'istrumentale: il quartetto religioso di forme scolastiche fa sovrivere una scena analoga dei *Paritani*, sebbene con poca scioltezza di proporzioni. - Il brano istrumentale di transizione che lega il quartetto col coro, è felicemente trovato perché rapido ed esprime il dialogo fra il coro e Petracchio. - Il racconto del fantasma può ricordare il famoso *A fuoco cielo* della *Sonnambula* per la quasi identità dell'argomento, non per la musica, ch'è e deve essere affine nella tinta, ma che non lo è certo nel pensiero melodico, nelle forme, nella condotta. È un pezzo originalissimo, il quale appartiene tutto al Petrella: singolare e caratteristico quel passo affrettato dei contrabassi sul primo ritorno del motivo: brillante e pieno di vita nell'incasso tutto il coro, che nella stretta ha belle progressioni, frasi culminanti di molto effetto.

Il restante dell'atto è scadentissimo: l'aria di Mannello è tutta nello stile a trabalzi, senza nobiltà e senza novità. Il duetto fra le due donne fu composto per servire alle precarie esigenze di una esecuzione, che tanto si discosta dal genere drammatico: gravissimo errore a cui un compositore riputato, che ha fede nell'arte e nella propria ispirazione, non avrebbe dovuto

lasciarsi trascinare. Gli *a due*, i gorgheggi, le scale, le cadenze interminabili, incastonate così fuor di proposito, diventano quasi una parodia! - Il pubblico applaude nell'adagio ai meccanismi dell'esecuzione, non già alla musica! È un pezzo che vuol esser tolto, o rifatto. - La prima scena dell'atto quarto è ben intralleggiata: il breve canto preludato dall'orchestra e poscia ripetuto dal tenore è dolce, appassionato. Fiacchissimo il duetto fra tenore e contralto; lungo, uniforme, freddo il recitativo. Il parlante che segue sostenuto da un grazioso motivo dell'istrumentale, è interrotto a mezzo dal bel motivo che l'orchestra e il tenore hanno proposto nella scena antecedente. - Il ritmo dell'allegro non è molto peregrino né gradevole, quantunque il maestro abbia cercato di sorreggerlo nel ritornello con un tritome di tremoli e di ricami assai barocco. - Anche in questo duetto, come in quello fra soprano e tenore, il primo tempo è appoggiato ai facili motivi dell'orchestra, con qualche frase brevissima del canto che lega fra di loro i parlanti.

Il finale dell'opera è preceduto dai brillanti suoni di una specie di marcia-ballabile accompagnata dalle voci del coro; vivace è il motivo, o la cadenza costruita con quegli effetti di progressione veloce, in cui il Petrella è veramente maestro. - Il pezzo concertato è grandioso, foggato a forme architettoniche, ampissime, con molto ed anzi eccedente calore. Lo precedono tre lunghe declamazioni: quella del tenore di un ritmo energico, irto di terzine, è come la base dell'edificio: la si ripete al primo esito delle masse: il concerto poscia si aggira nelle progressioni armoniche e finisce con maggior grado d'intensità una terza volta collo stesso pensiero dominante. La fittura di questo pezzo poco si discosta dalle formole dei concerti Mercadanteschi, e non accenna all'individualità del compositore, che coll'insistente ribattere sopra un determinato pensiero pieno di fuoco e ridondante energia.

Nella morte di Mannello è accennato con giusto intendimento il pensiero del duetto fra i due bassi nel 4.º atto: l'opera finisce colla frase del finale che si ripete per la quarta volta all'unisono con un movimento più agitato e con forza, se pur fosse possibile, maggiore.

Il Petrella nel *Duca di Scilla* ha le apparenze di un ingegno giovine, fervido, e prepotente che si va formando, che lotta ancora colle incertezze dello stile, che non può svincolarsi dalle sconessioni, dalle lungherie, che non ha ancora afferrata tutta l'arte sublime di disporre le tinte vivide di cui abbonda la sua tavolozza; di collocare accortamente i contrasti, di dare misura, unità di concezione a tutto un dramma. - Certo la sublime unità in questo nuovo lavoro del Petrella è mancante: al colore locale, ch'è quasi nullo, predomina invece il *partito* che si rivela per abbondanza e freschezza di cantilene, e il manierismo ch'è, si può dire, l'indole abituale del compositore.

In questo *Duca di Scilla*, se lo spazio ce lo concedesse, potremmo notare le più singolari attese di tinta, di struttura, d'interpretazione drammatica. - La rapidità alle volte è interrotta da lunghezze inutili e importunissime: la grazia e l'eleganza stanno insieme colla trivialità; le forme vecchie si avvicendano e si amalgamano colle nuove e le più originali, i ritmi, per

lo più regolari, qualche volta ricadono nel sistema della convulsione e della disparità: le frasi affettuose abbondano, e del pari quei concetti di sensuale energia, quella declamazione contorta a cui il Petrella si sente irresistibilmente trascinato.

Qualche volta eccessiva simmetria e architettura di forme: tal'altra, seguendo accortamente la parola, quella efficace spezzatura che abbrevia, esprime e dipinge. - Dei molti snervamenti crediamo sieno da incolpare le due ultime parti del libro, e l'aver voluto sottomettersi alle schiavitù del gorgheggio. Due incontestabili e segnalati progressi ha fatto il Petrella. La sua vena melodica pare divenuta più spontanea ed abbondante, il sentimento musicale è vivificato da una ispirazione più calma e copiosa: molliissimi canti sono egregiamente periodati, scorrevolissimi. Inoltre il Petrella ha curato moltissimo l'istrumentale, lo arricchì di modulazioni, di eleganti combinazioni, moderandone in qualche parte l'intempestiva sonorità.

Vi ha però molto spreco di tremoli, di ricami inutili, e gli ottoni di quando in quando non omettono di uscire altisonanti ad accompagnare le voci. - Effetti nuovi nessuno: impiego spesso dei modi iniziati da Verdi, del quale imita talora anche lo stile e le disusate maniere. Confrontato colla *Jane il Duca di Scilla* la vince per spontaneità di melodie, sebbene la musica sia molto meno incarnata col soggetto. - Per questo crediamo che il *Duca di Scilla* avrà forse maggiore popolarità. - L'esito dell'opera infatti fu fortunato. Il chiaro compositore ebbe la prima sera circa venti chiamate: i pezzi che brillarono pel calore dell'accogliimento furono il coro d'introduzione, la marcia, la ballata, il finale primo, ed il coro dell'atto terzo. Passarono silenziosamente il duetto fra Mannello e Petracchio, il coro e duetto fra soprano e tenore del secondo atto, l'aria del baritono, l'allegro del duetto fra Giulia e Mirta, e tutto il duetto fra tenore e contralto. Dell'esecuzione, in cui emerge il Pancani, parleremo con miglior agio un'altra volta, dando ragguaglio delle successive rappresentazioni.

RIVISTA.

25 Marzo.

Sovranità. — Ancora dell'unità tonica. — Opinione del sig. De Lorenzi. - *Guida Macosbo*, dramma sacro di V. Meini, musicato dal professor Marzoli di Firenze. - Statistica settimanale dei concerti parigini. - Programma del secondo concerto di Emilio Prudent. - Gli Orfeonisti di Francia al palazzo dell'Industria ed il bellinismo degli *Ugoulli*. - Bibliografia: *Les grotesques de la musique*, libro umanistico-musicale di Ettore Berlioz.

Il rapporto della Commissione istituita dal governo francese per la sistemazione regolare dell'unità tonica, viene discusso e vivamente appoggiato dal giornalismo musicale. - Il decreto ministeriale che determina il *corista normale* non sappiamo quale applicazione potrà avere in Francia, e con quanta utilità. - Il fatto sta che quella decisione governativa, anziché risolvere non ha che masprito la questione, e forse fomentata una maggiore anarchia. - Il nostro giornale parlò del decreto francese e del dotto

autorevole libro del De La Fage crediamo abbia posto in chiarissima luce l'argomento, deducendone le più vive e ragionevoli conclusioni. - Il signor De Lorenzi, vicentino, stimato fabbricatore d'organi, valendosi delle sue speciali cognizioni, e degli studi accuratissimi fatti sulla più giusta fissazione di un corista uniforme universale, pubblicò nel N.º 65 della *Gazzetta Ufficiale* di Venezia alcune importanti considerazioni sul semplice fatto dell'ammissione in Francia di un corista normale col *la* di *ottocento settanta* vibrazioni. L'articolo uscì prima che il De Lorenzi conoscesse il testo del Rapporto della Commissione, dal quale a norma delle sue promesse doveano sorgere nuove e più calzanti obiezioni. - Questi argomenti supplementari egli ce li ha fatti pervenire in un secondo articolo, che può servire di continuazione e di complemento a quello della *Gazzetta Veneta*. - Ci duole che lo spazio non ci consenta di pubblicare l'uno e l'altro per intero, e specialmente il secondo ch'è interamente inedito: scegliamo però quei brani dell'accurato lavoro che possono dare un'idea abbastanza precisa delle obiezioni e delle intenzioni del De Lorenzi, le quali hanno una incontestabile autorità. - Dopo aver esaminate analiticamente le ragioni del rialzo crescente dei coristi, desumendole dalle osservazioni fisiche del Zantedeschi o dalle altre molteplici ragioni artistiche e morali, il De Lorenzi soggiunge:

«La Commissione agiva con tutta precauzione, con tutto interesse ed aveva le più belle intenzioni e tutto il buon desiderio di rendere un vero utile servizio al mondo musicale potendo giungere ad una soluzione giudiziosa ed autorevole come si proponeva. Ed infatti vi sarebbe certamente riuscita se non fosse incorsa, certo inavvedutamente, in due gravi omissioni.

«La prima si è nel dimenticare un tipo normale ossia la pietra del paragone per suoi assaggi, voglio dire il *corista normale*. Quel corista primogenito che fondarono i Fisici nel primo suono grave percettibile di 32 vibrazioni per ogni seconda, e che chiamarono *ut*, ossia *do* di 32 *piatti*: principio e base di tutte le proporzioni artistiche, matematiche-musicali, e senza di cui noi saremmo sempre fuori di strada come il navigante che volesse viaggiare il mondo senza bussola. Ma, se si ha oggidì tanta venerazione per la musica antica come se l'ha pure per tutte le cose anche di nessun merito, e come si poteva totalmente dimenticare (come fosse una favola dei poeti) questo vero ed unico tipo di esse musiche antiche, sulla di cui base e non altrimenti venivano esse prodotte? «Il corista attuale di Parigi, mi si dirà, era la base degli assaggi e delle comparazioni. Il corista di Parigi, io risponderò francamente, non è altrimenti base positiva perché quel *la* corista era pur una valla figlio legittimo come tutti gli altri del *corista normale*, ma poscia più volte adulterato, e perché il *la* è una nota derivata per successione del *do*, al quale spetta solamente il nome di base *tonica positiva invariabile*, da cui derivano, e variabilmente, tutte le altre note della scala, secondo il sistema che si tiene per la loro derivazione o generazione, se aritmetico, armonico, o temperato.

«La seconda omissione fu nel non averci procurato i *coristi* più autorevoli di tutte le principali città d'Italia.

«od almeno fatto calcolo di solide informazioni, opinioni e proposizioni, ragionate e precisate in proposito, che possono valere talvolta più che i coristi materiali. Niente di tutto questo ebbe parte al congresso, menò il corista del Coccia di Torino, il più basso dei nostri teatri, e forse quello di Milano. Ma, se vi furono ammessi ben otto coristi del solo Parigi e suoi dipartimenti, e persino tre del fabbricatore d'istrumenti di Londra, e perchè no quelli almeno delle altre cinque principali città d'Italia, di Roma, Firenze, Bologna, Napoli e Venezia? Avrebbero essi forse meno di autorità di quelli di Francia, di Londra e delle altre nazioni?

«Spoglia affatto di queste due indispensabili guide, la Commissione procedeva alla soluzione del grande problema, in difetto delle quali non poteva certo più logicamente ragionare nella sua conclusione: che se fra venticinque coristi inviati ne ha trovati 15 più bassi di quello di Parigi con qual diritto avrebbe potuto dire a questi quindici: *Montez jusqu'à nous?* E se invece fosse giunta ad averne 15 più crescenti sarebbe stato nell'indisparità di poter dire o meno anche a questi: *Demontez jusqu'à nous?* Fra le tre differenti opinioni dunque sopra citate fu preferita colla maggioranza dei voti quella di mezzo, cioè l'abbassamento del corista di un quarto di tono.

«Ma, e quale sarà il corista che si deve abbassare del quarto di tono? La Commissione essendo a Parigi dove dunque non altrimenti applicare questa misura di abbassamento che a quello di Parigi; e senza quindi niente occuparsi ad osservare se ci sia o meno una base in questa proporzione da cui generare il *fa* per uso delle orchestre, si è applicata a dirittura una sottrazione di 26 vibrazioni al *fa* di Parigi. A quel *fa* adulterato più volte da quello generato dal tipo normale da cui non poteva nascere che un figlio spurio; e si è così materialmente formato quel *fa* di 870 vibrazioni che si vorrebbe generalizzare in tutto il mondo, e si vorrebbe chiamare prototipo del diapason normale.

«Che se la Commissione non fosse incorsa in siffatte omissioni, ma fosse stata diretta da queste due guide, avrebbe riconosciuto *ipso facto*: 1.^o quanto assurdo sarebbe stato il solo pensiero dell'abbassamento di mezzo tono; 2.^o che l'abbassamento anche di un quarto sarebbe a troppa prossimità del normale trattandosi di appena un dodicesimo di tono, ma invece troppo lontano dai coristi di maggiore autorità; ed il suo giudizio sarebbe stato uno di questi due:

«O l'abbassamento si avrebbe portato precisamente fino al normale: o l'abbassamento si avrebbe ridotto al mezzo cioè ad un quarto di tono di differenza dal più alto corista autorevole e dal normale. Ciascheduna di queste due risoluzioni avrebbe fissato un corista legittimo, giudizioso, autorevole di cui avrebbe avuto luogo certamente l'ammissione generale, perchè, nel primo caso si sarebbe il vero tipo delle musiche antiche, e sarebbe pure adattabile alle musiche moderne col trasporto di un mezzo tono preciso al di sopra; nel secondo, che sarebbe riuscito il più plausibile, il più conveniente, la differenza non era cotanto considerevole dai coristi più

alti attuali, la misura era un po' più bassa di quelli che desideravano l'abbassamento, ed era a tutta prossimità del maggior numero dei moderati, i quali anzi domandavano la loro adozione.

«Il nuovo diapason invece costituito nel *fa* di 870 vibrazioni non è né legittimo, né giudizioso, né autorevole, 1.^o perchè non parte da base legittima positiva; 2.^o perchè non si può prestare alle opere moderne, come si presta alle antiche, quando per moderne non s'intendono quelle di Generali, di Mayr e di Cimarosa, e perchè le opere strettamente moderne sono di già scritte per una tal qual tessitura raggiagliata ai coristi attuali, la quale non può venir di molto alterata; 3.^o perchè dista eccessivamente dai coristi più alti pienamente autorevoli non solo, ma dista ancora da quelli più moderati.

A Firenze, nella chiesa di S. Giovanni Evangelista, fu eseguito un dramma sacro, *Giuda Maccabeo*, scritto appositamente dal maestro e professore Olimpo Mariotti. - Il libro, che abbiamo sull'occhio, è del professore Vincenzo Meini, uno degli accreditati collaboratori dell'*Armonia*. - È naturale che per servire alle difficili esigenze di un dramma per chiesa, limitato nelle passioni assai più che qualunque *Oratorio*, l'autore non abbia potuto evitare una certa freddezza di azione che riesce ancor più sensibile per l'eccessiva lunghezza con cui sono esposti gli episodi, e stemperati i concetti. - Vi sono in questo dramma sacro i recitativi e i disusati andirivieri del genere metastasiano, cosicché concederemo coll'*Armonia* al *Giuda Maccabeo* qualche pregio, sebbene assai limitato di forme poetiche, ma non già che vi si scorga molto ingegno, né molta pratica nel piegare la poesia alle attuali necessità della musica lirica. - La musica del Mariotti è scritta, a quanto si dice, con molta cura, e rivela una franchezza assai rimarchevole in un primo esperimento di tal genere. Vi son melodie facili, gradvoli, la parola è ben servita, l'istrumentale è vario, di effetto per belle e nuove combinazioni. La musica però difetta di novità nelle forme e nei pensieri, poca di ricercatezza e soprattutto di lungaggine, lorché deve essere impetuosa necessariamente al libro che per un dramma religioso senza parti di donna è davvero interminabile.

Continua la farragine dei concerti parigini.

No facciamo la nuda statistica unicamente per non lasciare lacune nel quadro del movimento musicale che in estensione acquista tali proporzioni geometriche di accrescimento che uno di questi giorni ci aspettiamo di vedere invertite le parti, cosicché si conteranno sulle dita gli ignoranti e gli spettatori, e la gran massa sarà formata dagli artisti, dai buongustai, dai concertisti! il pianoforte è l'omnipotenza personificata: e che suadela le voci, gli archi ed i molotini. - Il bel sesso offre sempre gran copia di suonatrici, le quali spesso colle grazie seducenti riescono a farsi perdonare i debiti di loro classicismo. Nella scorsa settimana possiamo registrarne di nuove, non più udite, e tutte alle prese colle sonate di Beethoven, colle fughe di Bach, coi terzetti di Mendelssohn. Tali sono le signore Riffis, Adèle Wilden, Zénaïde Vautier, M.^{lle} Vignier, M.^{lle} Massari sussidiatrice d'una società di quartettisti, e Madame Dreyfus che suona l'organo d'Alexandre, vulgo melodiam. - V'hanno anche quattro signore pro-

fessore d'istrumenti d'arco, le quali hanno il bel coraggio di affrontare i quartetti di Beethoven, sotto la direzione di M.^{re} Moritz-Beuchsel. - Quanto ai pianisti del sesso forte, se non sono di una grande levatura come compositori e come suonatori, piuttosto che arrischiarsi di suonar soli alle panche si accontentano d'intrudersi negli altrui concerti. - Krüger è uno di quelli che brillano dappertutto! Forgue ha suonato nel quarto concerto del violinista Vienxtemps, e la *Frances Musicale* lo pone a dirittura dopo Prudent e Goutschalk.

Gloria continua le sue escursioni in provincia. A compire il gran numero noteremo anche i nuovissimi, e gli oscurissimi, Patrice-Valentin, Natham e d'Argenton, tutti pianisti e compositori. - Batta, Braga e Franco-Mendès danno concerti di violoncello; Jacobi, Hammer e Boucher di violino; quest'ultimo è il Nestore dei violinisti parigini. - Veramente rimarchevole, interessante, affollato di spettatori, brillante per entusiasmo di applausi fu il secondo concerto di E. Prudent, questo elegante compositore che si chiama a ragione, sebbene con troppa ampollosità, un ideale pan-teista. - Il programma di quel concerto ci apprende come i grandi artisti sappiano scegliere i pezzi di loro composizione più appropriati per l'effetto, e collocare nell'intermezzi dei brevi, vari e scelti brani di musica da camera, tolti non dagli usuali repertori, ma in quelle composizioni di autori rinomati che possono attrarre l'attenzione per la bellezza e per la singolarità.

In quel concerto s'eseguirono le sinfonie del *Don Giovanni* e del *Conte di Egmont*, la ballata del *Crociato in Egitto*, l'aria della *Nina*, una melodia di Martini, una romanza di Mendelssohn, un pezzo di Haendel ed un'aria inedita di Mozart di cui è molto sospetta l'autenticità. - Omettiamo in questa anche troppo lunga enumerazione i concerti di carità, i corali e sinfonici che si avvicendano tutti i giorni. - Quello dei 6000 Orfeonisti nel palazzo dell'industria ai campi Elisi, ebbe un esito compiuto e clamoroso: il settimano di Meyerbeer negli *Ugonotti*, aggiustato per quella imponente massa di voci, ottenne un effetto straordinario, maggiore di quanto avrebbe potuto aspettarsi da un pezzo non certo troppo adatto al genere corale, che in quelle colossali proporzioni sembrerebbe incapace di tradurre le tinte drammatiche, e quegli accenti melodici che appartengono esclusivamente agli individui.

Ettore Berlioz non ha quiete nella sua operosità febbrile di critico, di scrittore, di poeta e di compositore: nei *Debats* scrive continuamente le assennate e liriose appendici che non lo farebbero certamente sospettare quell'ardito e strano compositore che ha musicato il *Cellini* e la *Giulietta e Romeo*: per la grande *Opéra* si dice stia scrivendo un grande lavoro lirico-musicale tutto di sua fattura, musica o poesia: nientemeno che la grande epopea dell'*Assedio di Troja*, con tutti gli apparati mitologici delle tradizioni omeriche e virgiliane. Per l'*Opéra Comique* appresta un concerto spirituale ove, oltre l'*Enfance du Christ*, promette frammenti delle sue composizioni edite ed inedite. - Come scrittore ha recentemente pubblicato un libro che fu chiesto non solo nel ristretto cerchio dei musicisti, ma nella amplissima sfera

dei lettori sapienti, ignoranti, famulloni e mondani. - Se l'inarrivabile filosofo di Ferney rivivesse, certo non potrebbe dire a Berlioz coll'aria del sarcasmo e del dileggio: «Eh quoi! monsieur, vous êtes musicien, et vous avez de l'esprit?»

Berlioz, ch'è lo spirito incarnato, potrebbe a buon diritto parlar fra i priari e più celebri eroi del suo libro che porta per titolo *Les grotesques de la musique*. Questa opera piena di vivacità, di osservazioni profonde, di aneddoti piccanti, di saporitissime bizzarrie, è una nuova prova del grandissimo ingegno di quello strano e scempiato musicista, così sensato nel giudicare e nel filosofare, così sbrigliato nel comporre. Nei *grotesques* v'hanno pagine stupende di stile e d'umorismo, molti felicissimi, un complesso così attraente per cui il lettore non sa discostarsi dal libro fino a che non l'abbia letto per intero! Per dare una qualche idea del genere tradurremo alla meglio una delle tante piacevoli storielle, forse inventate a bella posta da messere Berlioz allo scopo di sferzare la gran maggioranza grottesca dei profanatori dell'arte.

IL DIRITTO DI SUONARE IN FA UNA SINFONIA IN RE.

«Dopo otto o dieci anni di studio, quando cominciava a intravedere la onnipotenza della musica, oggi tanto profanata, fui pregato da un mio condiscipolo, di dirigere l'orchestra di una società filarmonica costituita al Prado. Fino allora non avea diretta che l'esecuzione della mia prima messa a S. Eustachio. Diffidava moltissimo di codesti dilettanti, che la loro orchestra dovea essere ed era in fatto delle pessime. Tuttavia accettai sedotto dal pensiero d'esercitarmi nella direzione delle masse istrumentali, con degli esperimenti in *anima villi*. - Il giorno della prova mi recai al Prado.

V'erano da circa sessanta suonatori i quali s'accordavano con quel fracasso impertinente per cui si distinguono le orchestre dei dilettanti. Che cosa dovevo eseguire?... Una sinfonia in re di Gyrowetz. Credo che un mercante di pelli di coniglio, o uno speciale romano (!) od un barbiere napoletano non possano neanche sognare di peggiori volgarità. - Bisognava rassegnarsi: si dà principio... sento una orribile discordanza dei clarinetti: «Signori, avete preso senza fallo un pezzo per l'altro; siamo in re, e voi suonate in fa. - Non signore, mi si risponde, fa è proprio la desiderata sinfonia. - Dunque da capo. Nuova discordanza, e nuova fermata. «Ma, dico io, ciò è impossibile; datemi la vostra parte.» Appena ebbi sotto gli occhi la parte dei clarinetti gridai: «cappoi! la cacofonia è chiara: la vostra parte è bensì scritta in fa ma per i clarinetti in la, ed in tal caso il vostro fa diventa l'unisono del re. Avete preso in fallo l'istrumento. - Ma, signore, noi non abbiamo che i clarinetti in do. - Ebbene abbassate d'una terza. - Non sappiamo fare. - Allora, per Dio, tacetevi. - Come, come, signorino, siamo membri della società, ed abbiamo il nostro buon diritto di suonare al paro degli altri!»

A tali detti, lasciai cadere la solfa, mi diedi a scappare come un indemoniato, e d'allora in poi non ebbi più nuove di quei filarmonici.

Genova, 21 marzo.

Quando si tratta di un'opera nuova di Verdi, il pubblico ha tutto il diritto di presentarsi al teatro con esigenze ed aspettative fuori della comune. Gli è con questi semiterroribili intendimenti, che recaronsi sabato scorso al Carlo Felice i genovesi per udire e giudicare l'Araldo, nuovo ancora per essi; ma il successo, più che uguagliare, superò l'aspettazione, avyagnandé non fini, può dirsi, un pezzo senza una corona d'applausi.

Istrumentazione dottissima, squarci di canto declamato sublimi, eletto melode, impasti peregrini di strumenti, quadri michelangioleschi, frequenti e sagace indipendenza dalle forme antiche, colore locale, drammatica verità, ecco il ricco corredo di bellezze che gli valsero lo splendida successo di Rimini nel 1857 e quello dello scorso sabato al Carlo Felice.

Non v'ha dubbio, che alla grande riuscita di quest'opera co-opestraron, rivaloggiando di zelo e di valenza, i nostri bravi cantanti. E in vero, se l'Agosti, protagonista, non avrebbe potuto dispiegare maggior talento, né più adeguato valore, vuoi nel canto, vuoi nell'interpretazione drammatica del più culminanti momenti dell'azione, né la Parepa né il Pizzigati vennero meno alle loro parti, sicché l'opera intera poté dirsi una testa continua.

Pure, senza torto a Dio quello eh' è di Dio, o danzo a Cesare quello eh' è di Cesare, la miglior parte della riuscita di questo partito debbesi attribuire alla eccellenza della concertatura, e ad un'esecuzione insuperabile per parte delle masse corali e strumentali. Già il cav. Mariani nei colossali spartiti di Meyerbeer e di Halévy diede prova luminosa della sua grande abilità come direttore: ma vi assicuro, che in questo stupendo lavoro vediamo ed dispiegò tale una valenza magistrale, o un senso estetico sì profondo e squisito, che lo caratterizzano artista fin nel midollo. Né la nostra lode fivvi sospesa, giacché il piano generale e promulgatissimo che scappò dopo la Sinfonia, e quello non meno fragoroso e univocato dopo il gigantesco fionto primo tuono il più bell'elogio-rungli dal pubblico per averci guidato e concertato gli artisti e le masse, ora ad una matematica precisione, ora al più perfetto colorito, quando a stanci intransigibili, e sempre alla più rigorosa e compatta unità.

Alla seconda rappresentazione Mariani dopo la Sinfonia do- detto alzarsi a ringraziare per ben tre volte il pubblico plaudente. Il P. Agosti ricevette maggiori orazioni che nella prima. A. Z.

NOTIZIE ITALIANE

Bologna. Il pianista Perrilli diede un concerto al teatro Mercatani, con esito assai felice. I pezzi da lui eseguiti furono: Fantasia sulla Fucoria; Transcrizione della Rondinella nel Marco Pizzetti di Petrella; Gran Galop di bravura; Melodia del cuore di Golinelli; Gran Marcia, op. 46, dello stesso Golinelli; Gran Fantasia sul Roberto il Diavolo. - Della Marcia si è voluto la replica, e così pure della Fantasia sul Roberto il Diavolo.

La suddetta Marcia di Golinelli fu già pubblicata dall'editore Ricordi, al quale darà quanto prima alla luce tre nuove composizioni dello stesso autore, cioè la Melodia del cuore, Siciliana, e Sonata in Mi minore.

Nizza. Nella vasta sala dell'Albergo dell'Collegio il pianista Kapry diede un concerto, che attirò un concorso numeroso. Quei giornali tributano caldi elogi al Kapry, che fu applaudito a tutti i pezzi, fra quali, una Variazione sulla Lucia, e l'inimitabile Gavotte di Venezia.

CRONACA STRANIERA

— **Coburgo.** Dopo la rappresentazione dell'opera Diana con Solange, di Ernesto II, duca di Sassonia-Coburgo-Gota, il Segretario dettava il seguente cenno sul compositore: «Il Duca Ernesto I, gran dilettante di musica e fondatore dei nuovi grandiosi istituti teatrali di Coburgo e di Gota, fece istruire i suoi due figli, Ernesto ed Alberto (marito della regina Vittoria), nel suono del pianoforte e nella scienza dell'armonia dal musicista della Camera, Koch; primi frutti dello studio furono alcuni *Lieder*, di cui i due fratelli scrissero poesia e musica. Una raccolta dei medesimi fu pubblicata colle stampe da Enrico Colbuen a Londra nell'anno 1840, tradotta in lingua inglese. Più tardi, quando i due fratelli entrarono nell'università di Bonn, vi proseguirono i loro studi musicali; terminati i quali, il compositore era giustamente festeggiato, il regnante duca di Coburgo-Gota, si recò a Dresda per passarvi alcuni anni nella milizia sassone.

«Durante questo tempo il duca ebbe spesso volte occasione di udire della buona musica; e merè la conoscenza di valenti artisti musicali e drammatici poté formare il suo gusto ed allargare la sfera delle sue cognizioni; sembra che la conoscenza di Reissiger abbia particolarmente esercitata una grande influenza sulla cultura di lui.

Quando il principe ereditario, dopo il suo matrimonio, dimorava a Coburgo, venne eseguita e replicata con molto successo alla Corte la sua prima grande composizione, una cantata, *Immer liebet*, e poco dopo la cantata, *Alter Seelen*. In quest'ultima composizione riscontrasi già un elemento più drammatico. Il lavoro successivo fu l'opera *Zaira*, musicata sopra libretto di M. Tenelli, il cui soggetto toisce alla tragedia dello stesso nome di Voltaire; dopo questo comparvero le opere *Toni* ossia *la Bicompensa*, *Castida*, e, nell'anno 1855, *Santa Chiara*. Alcune di queste opere, segnatamente *Santa Chiara*, furono rappresentate su parecchi teatri tedeschi, ed anche a Parigi, con esito fortunato.

«Lo stile del duca propende al romantico-lyrico, ed egli predilige e conserva sempre nelle sue composizioni, ma eh' è specialmente improntato nella *Santa Chiara*. Delle prime composizioni del duca, quest'ultima opera dovrebbe ritenere la migliore, contenendo essa, oltre a molte belle melodie, una giustezza di forme in tutte le parti, e dimostrando cognizione profonda della scena ed in particolare dell'istrumentazione. Il libretto presenta belle situazioni, per lo più ben espresse dalla musica, e su questo proposito primeggia l'atto secondo.

«Ne' suoi molti viaggi il duca acquistò vaste esperienze; prese parte a tutte le quistioni musicali ed artistiche, e non v'ha artista rugguardevole in Germania, Francia ed Inghilterra eh' egli non abbia conosciuto personalmente od almeno udito. Tutto ciò contribuì a raffinare il suo sentimento artistico; ne son prova i repertorii dei teatri di Coburgo e Gota, generalmente regolati secondo il suo gusto, i quali componzioni per lo più di opere classiche, come *Don Giovanni*, *le Nozze di Figaro*, *Eurante*, *Frestschütz*, *gli Ugonotti*, *la Dama bianca*, *Roberto il Diavolo*, ecc. Pare però che il duca abbia particolare predilezione per Mendelssohn ed in specie per quartetti di Beethoven.

«Le sue opere furon tutte pubblicate ridotte con accompagnamento di pianoforte.»

— **Londra.** Il sig. Gye, direttore del teatro di Covent-Garden, pubblicò il programma della prossima stagione d'opere italiane. Gli artisti scritturati sono: lo signore Giulia Grisi, Nantier-Didèle, Maraf, Tagliafico, Leva, Bosio, Lotti-Della Santa, Calderoni; i signori Mario, Lucchesi, Bossi, Neri-Baraldi, Gardoni, Tamberlick, Ronconi, Tagliafico, Polonini, Zelger, Graziani, De-Bassini. - Costa sarà, come d'ordinario, capo d'orchestra. Le novità della stagione saranno il *Governo* di Mercadante, la *Gazza Ladra* di Rossini, e l'opera che Meyerbeer farà rappresentare fra breve all'*Opéra-Comique* di Parigi. L'apertura del teatro è fissata pel 2 aprile.

— **Parigi.** La commissione istituita dal ministro della guerra per esaminare gli aspiranti al grado di vice capo-banda, terminò i suoi lavori. Questa commissione, composta di Ambrogio Thomas, Giorgio Kastner, Francesco Bazin e dal generale Guod, sotto la presidenza del generale Mellinet, presentò trentadue candidati al ministro della guerra. Giorgio Kastner ha riassunto in un rapporto i diversi lavori della commissione, notando i progressi che l'arte musicale ha fatto nell'armata francese.

TITO DI GIO. RICORDI Editore-proprietario responsabile
Fratello DOTT. FILARET, Redattore.

GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 14

3 Aprile 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

Per Milano Fiorini fuori 7. —
Per la Monarchia 8. 40
Per gli altri Stati Italiani 0. 80
Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.
SEMESTRE e TRIMESTRE in proporzione.

Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si daranno pure i Supplementi al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso l'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omognoni, N.° 1, e sotto il portico a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.

Lettere, gruppi, ecc. vorranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Alcune note ad un'opera di prossima pubblicazione. - *Reclita*. - *Caricchi*. Torino. - *Notizie Italiane*. - *Crónica straniera*. - *Appendice*. Il maestro Paolo Gambarà.

ALCUNE NOTE

AD UN'OPERA DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

Il *Crepuscolo* si porse non ha guari una bella notizia. La pubblicazione della gran'opera scientifica del dottor Paolo Marzolo, intitolata *Movimenti storici rivelati dall'analisi della parola*, ch'era stata incominciata nel 1851 e quindi rimasta interrotta dopo il primo volume per esigioni ch'è inutile adesso il ricordare, sarà ripresa quanto prima, e verosimilmente senza pericolo che nuove difficoltà insorgano ad arrestarla una seconda volta. Una numerosa società di ammiratori del robuso ingegno del Marzolo, presaga dell'onore che deriverà alla nazione dalla pubblicazione di un lavoro tanto importante, concorre a sostenerlo in notabil parte le spese, assai rilevanti del resto.

APPENDICE

IL MAESTRO PAOLO GAMBARA.

(Cont. Vedansi i N. 9, 10, 11, 12 e 13).

Il di appresso, il conte venne a cercare Marianna, che aveva già divorato le poche sue economie per farsi una vestitura decente; cambiamento che avrebbe dissipato l'illusione di ogni uomo consumato nei vizi, ma che non dispiacque al conte perché il capriccio era in lui diventato passione. Spoglio della sua poetica miseria e trasformato in onesto borghigiano, la moglie di Gambarà fu condotta in un appartamento, dove Andrea aveva cercato d'esser sempre presente alla di lei memoria con tutti quei mezzi che solcano spesso volte anche le donne più virtuose.

Se possiamo credere al trattore, il cambiamento d'igiene riescì favorevole ai coniugi Gambarà; il maestro, dopo le

Il titolo dell'opera ne rivela l'intento altrettanto nuovo quanto elevato, nonchè la fucce eh' è destinata a spargere nel campo della linguistica e della storia. L'autore difatti nutre la convinzione che la scienza della parola debba per l'uomo divenire il mezzo più applicabile a disvelare i processi ideologici e le ricordanze dell'individuo e delle nazioni. Che se fino ad ora si ebbe in discreditto il genere di prove dedotto dall'etimologia, e si fu colpa d'imperfezione nel loro uso e di povera critica in loro riguardo.

Così il dottor Marzolo; il quale pensa che le lingue non sono l'effetto di una convenzione, essendo impossibile l'ammettere il fatto d'un umano convegno per determinare i nomi ed applicarli agli oggetti ed alle idee; giacchè per questo convegno e per questa istituzione sarebbe necessaria appunto una lingua anteriore ricchissima e d'una tal logica e filosofia che appena si può prevedere coll'immaginazione. Le lingue, secondo il nostro autore, sono lavoro automatico e continuo dello umano società; sono l'effetto, il prodotto sintetico complicatissimo degli eventi. I rapporti delle parole colle cose sono accidentali, dico l'autore; per cui il valore delle parole; il loro senso non è assoluto, ma relativo; non si continua, né si sviluppa susseguendosi per lin

sue fibrazioni della sera, parlava con una lucidezza di idee da sorprendere il conte, lontano le mille miglia dall'aspettarsi un sì rapido miglioramento; sua moglie frattanto aveva riacquisito, grazie all'agiatezza ond'era circondata, tutto lo splendore della sua primitiva avvenenza.

— Non le parlerò del mio amore, Marianna, le aveva detto il conte se non quando avrà perduto ogni speranza di vedere pienamente ristabilito il maestro. Sarà testimone scattato della sincerità de' miei sforzi per riuscire a tal fine. Io mi terrò sin allora possibilmente lontano da questa casa, giacchè posso avere il coraggio di lavorare per la sua felicità, ma non la forza di contemplarla.

Venne però il giorno in cui Andrea volle tentare un gran colpo per la guarigione del suo malato; gli offerì perciò in propria casa un pranzo (al quale Giordani fu ammesso, forse pel capriccio di non separare il destino dalla parodia) di di stesso della prima rappresentazione di *Roberto il Diavolo*, spartito, secondo il suo modo di vedere, opportuno ad aprir gli occhi al povero Gambarà, il

ingiehe, ma ogni qual tratto viene determinato dagli avveni: non è teorico e pel futuro, ma si riferisce al passato, è storico e fatale.

Le argomentazioni del dottor Marzolo sono stringenti e ne convincono evidentemente della verità dei suoi principi. Sul quali per altro non possiamo arrestarci, non avendo essi attinenze immediate col ramo di scienza e d'arte cui è consacrato il nostro periodico. Se noi ci stimammo tenui a far menzione della futura grand' opera dello scienziato padovano, si fu perchè nel primo volume, il solo pubblicato, e del quale anzi si annuncia una nuova pubblicazione, l'autore varie volte rasentò alcune quistioni che più o meno strettamente alla musica si collegano. Delle quali talune toccò con profondità e novità di vedute, così che il qui ricordarle può tornar utile agli studi teorici dell' arte musicale che tanto difettano di sodi principi: altre svolse con minor esattezza, sì che ci sembrarono bisognevoli di qualche rettificazione.

L'autore scorge l'origine delle lingue nella aggregazione ed intreccio dei prodotti di tre elementi fonetici, che egli chiama elementi automatico, patetico, ed onomatopeico. Suoni automatici sono quelli che il bambino pronunzia spontaneamente, senza esservi apparentemente determinato da alcuna estranea ragione. Appena nato il bambino non dà che suoni vocali inarticolati; ma col progresso dello sviluppo l'automatismo si arricchisce dei suoni labiali ed anche di alcuni tra i più facili palatini. Nel clima caldi, dove l'infanzia dell'uomo ha minor durata, e meno son quindi necessarie le cure famigliari, onde minore anche l'istruzione, questi suoni automatici hanno una gran parte nel sistema radicale delle lingue.

Vicino all'automatismo, di prodotto sovente uguale, ed alcune volte anzi difficile ad essere distinto da quello, sta l'elemento da Elvezio ritenuto l'unico delle lingue; l'elemento cioè *patetico*, che anche dicasi interiettivo. Si manifesta con quel suono vocale che l'uomo emette in seguito ad una súbita forte impressione

proveniente dall'esterno, secondo l'autore. Ed anche dall'interno, se non andiamo errati, come quando il suono interiettivo è prodotto da vivo fisico dolore.

Paragonando i due elementi minor accennati, il signor Marzolo trova che la interiezione è simile all'automatismo per la sua origine istintiva, non razionale; se non che è legata alla sensibilità, di cui è un prodotto. L'automatismo, si dice, rientra nella legge più generale; è un prodotto acustico del contatto dei vari organi vocali ed articolatori relativo alla loro struttura: nella primissima sua condizione più semplice si considera indipendente dalla coscienza. E giunto a questo punto distingue meglio la natura diversa de' due elementi colla bella sentenza che nell'automatismo la corda vibra per sua intrinseca natura, mentre nell'interiezione vibra perchè venne toccata. L'automatismo insomma può appartenere anche ad una macchina; ma l'elemento interiettivo non si può ottenere che da un essere senziente.

Terzo elemento, come notammo, è l'onomatopeico, proveniente dall'istinto d'imitazione esistente nell'uomo, il quale istinto lo spinge naturalmente ad imitare colla voce gli strepiti della natura.

Non è del rimanente né sul primo né sul terzo elemento che a noi appartiene il soffermarci. Gli è piuttosto su certe considerazioni esposte dall'autore là dove parla del secondo, dell'*interiettivo o patetico*.

Del quale elemento parlando, l'autore, se mai non avvisiamo, in sulle prime confonde o per lo meno fonde in uno più elementi assai distinti, della cui esistenza s'avvede per altro più tardi, ma senza farla discernere abbastanza a' suoi lettori. Là dove prende a trattare del principio patetico, egli sembra non considerarlo che quale un aggregato di consonanti e vocali o di sole vocali, e fa quindi astrazione da tutti gli altri fenomeni fonetici onde necessariamente s'accompagna, i quali son pure, come dicevamo, altrettanti elementi del principio patetico distintissimi, sebbene simultanei col detto aggregato. È vero che l'aspetto partico-

quale dopo aver bevuto copiosamente, rise con molta disinvoltura di sé medesimo, come fece Giardini della propria cucina, e quindi si lasciò condurre allo spettacolo con la mansuetudine di un agnello.

Alle prime note dell'introduzione, l'alterazione di Gambara, in conseguenza del vino bevuto, parve dissiparsi per lasciar luogo a quell'eccezionale febbrile che alcune volte metteva in armonia il suo giudizio e la sua immaginazione, il cui disaccordo abituale era sicuramente ragione della sua pazzia. Il pensiero dominante di questo gran dramma musicale gli apparve nella sua sorprendente semplicità, come un lampo che diradasse le tenebre in mezzo alle quali ei viveva. La musica del distinto maestro gli aperse allo sguardo gli orizzonti immensi di un mondo nel quale trovavasi per la prima volta, riconoscendosi peraltro veementi da lui già veduti ne' suoi frequenti trasognamenti. Il conte frattanto guardava e rispettava religiosamente il lavoro interno che si faceva in quell'animo; ma, tornato a casa col maestro, si propose di criticar lo spartito, allo scopo probabilmente di risvegliare il suo amico, il quale pareva immerso in quel mezzo sonno che, più d'ogni altro, conoscono i bevaghi, e di condurlo, con le sue contraddizioni, al vero sentimento musicale.

— Taccia per carità, signor conte, disse Gambara, ella non ha compreso una nota di codesta musica, che

non è fatta né per gl'incrudeli né per coloro che hanno il cuor freddo e insensibile.

E si mise, così dicendo, davanti al cembalo, ne fece risuonare le corde, stette ascoltandone gli accordi e parve pensare per brevi istanti, quasi volesse raccogliere le proprie idee. Quindi, ora col suono ed ora con la parola, spiegò distesamente al conte il lavoro musicale di cui aveva piena la testa, lavoro, egli diceva, che presenta con autorità l'immagine delle lotte nelle quali tante persone cadono e spirano, dramma sublime in cui tutte le esistenze individuali possono trovare le proprie rimembranze.

— Ed è per questo, ei concluse, che io, disgraziato qual sono, ho udito con piacere indescribibile il grido delle voci celesti che ho le tante volte sognate.

Allora Gambara cadde in un'estasi musicale, e improvvisò la più melodiosa e la più armoniosa cavatina che il conte avesse mai udita, un canto divino il cui tema era di una grazia incomparabile. Lo spettatore di questa scena rimase immerso nella più viva ammirazione: le nubi si diradavano, l'azzurro del firmamento mostravasi poco a poco, e sfioranti angioletti svolazzavano qua e là, togliendo il velo sotto cui nascondevasi il santuario. Poco stante, tutto era silenzio. Il conte, stupefatto di non udire più suoni, contemplò Gambara il quale, con gli occhi rivolti al cielo, balbettava il nome di Dio. Aspettando che

larò dal quale il Marzolo prese a considerare questo complesso principio interiettivo era il solo che presentasse immediata relazione co' suoi studi. Ma è pur vero d'altro canto che poco sotto, quasi mostruosa proseguire lo stesso argomento, passa inattesa a toccare di un secondo elemento del principio patetico, elemento dell'autore non enumerato dapprima. Così che parso trattare della materia medesima, tratta di cosa ben diversa. Noi alludiamo a quello ch'ei dice sull'*intonazione*, cioè sulla diversa elevatezza o profondità di suono nell'emissione delle voci interieitive. Nella voce parlata, nota il dotto Marzolo, v'ha qualche *intonazione* che scuotendo tutto l'essere sensibile lo riempie di potenti emozioni, anche considerato il semplice suono prescindendo dal significato. Ed ei si fa a rammentare che di tale azione si ebbero prove irrefragabili presso umane riunioni che il significato non intendevano, ma soltanto percepivano la maniera del grido, dell'accento. Sappiamo, soggiunge il nostro autore, con qual furibondo entusiasmo fosse seguito in villaggi alemanni S. Bernardo, che parlava latino. Esempi analoghi si ebbero nelle missioni presso i selvaggi, che rimanevan persuasi dalle sole grida minacciose o commoventi del missionario.

Senonchè questi fatti potrebbero spiegarsi in gran parte anche prescindendo dall'azione fisica dell'*intonazione*. Giacchè ed i selvaggi ed i contadini alemanni sapevano a un dipresso ciò che S. Bernardo, ciò che i missionari da costoro volevano. Oltredichè la vista medesima dell'uomo coraggioso, animato da uno straordinario entusiasmo, e che affronta qualunque pericolo pel trionfo della sua missione, non può non esercitare un fascino su chiunque.

Nè attribuendo codesti effetti all'*intonazione* il signor Marzolo colae peranco precisamente nel segno. Nel principio patetico od interiettivo l'elemento più efficace non è né il vocalizzato o sillabato, né l'*intonazione*: questa però ad ogni modo più di quello. L'elemento più potente del principio patetico è il me-

tallo, o più esattamente i diversi colori del metallo della voce. Alludiamo a quelle innumerevoli gradazioni di suono che l'uomo va svariatamente producendo secondo le diverse indoli ed intensità delle passioni e degli affetti: colori o modificazioni della voce che i francesi dinotano particolarmente col vocabolo *timbre*. I quali francesi stabiliscono come punti estremi di queste gradazioni i due *timbres* chiaro ed oscuro, o, com'altri li chiama, aperto e chiuso, colla relativa serie indefinita delle modificazioni intermedie.

Secondo noi la vera sostanza del principio patetico sta in quest'ultimo elemento, cioè nei colori vocali, i quali meglio d'ogni altro mezzo fanno rilevare d'un tratto il carattere dell'affetto ond'è animato l'uomo al cui parlare *patetico* si assiste. Di che il Marzolo medesimo sembra meglio avvedersi più tardi, là dove osserva che ciascuno dei suoni (considerati qui soltanto quali aggregati di consonanti e vocali) nella loro condizione primitiva semplicissima di rappresentare un'interna maniera di sentire di cui li emette può tuttavia servire a diverse espressioni. Egli è che lo stesso grido ha tante maniere specifiche di accento, di enunciazione, di tenore, di calibro, di voce, di tempo musicale secondo la causa interna che lo produce. Così si esprime il nostro scrittore, il quale sotto quelle differenti denominazioni viene a significare appunto più d'ogni altra cosa ciò che noi chiamammo i colori della voce. E notisi che di veramente costante non v'ha se non il solo rapporto tra l'indole, la forza dell'affetto ed il colore della voce. Ed il Marzolo accenna manifestamente a questo particolare rapporto là dove acutamente conchiude esistere una continuità tra il centro senziente e l'apparato articolatore fonetico, per cui sotto quelle tali condizioni si comunica in quella data maniera un moto la di cui ultima estremità ha ricevuta l'onda onessa in corrispondenza esatta di quantità, di estensione e di figura colla parte del dieastero centrico emittente: non altrimenti di quello che accade pel suono d'una corda, il quale trovasi in rapporto della maniera con cui fu toc-

il maestro scendesse dalle regioni incantate dove era salito sulle ali variopunte dell'ispirazione, il suo protettore si provò ad illuminarlo col mezzo della luce modesta che egli portava con sé dalle sfere celesti.

— Vedete adunque, amico mio, disse il conte dando gli ancora da bere, vedete che il maestro tedesco ha fatto, secondo voi, un'opera sublime, senza darsi alcun pensiero di teoria, mentre i musicisti che scrivon grammatiche possono, come i critici letterari, essere detestabili compositori.

— A lei dunque non piace la mia musica, signor conte? — Non dico questa, ma se invece di proporvi, caro maestro, di esprimere idee; se invece di spingere agli estremi il principio musicale (cioè che vi porta al di là d'ogni limite) vi accontentate di svegliare semplicemente in noi grate sensazioni, sareste meglio compreso, se almeno non vi siete ingannato sulla vostra vocazione. Voi siete un distinto poeta.

— Come? grido Gambara; venticinque anni di studi sarebbero dunque inutili? Dovrò studiare la lingua imperfetta degli uomini, quando ho la chiave del verbo celeste? Ah! se lei avesse ragione, signor conte, io ne morirei di dolore.

— No, no; siete grande e forte, ricomincerete la vostra vita, ed io vi fiancheggierrò. Offriremo in tal modo

la nobile e rara alleanza di un uomo ricco e di un artista che si comprendono a vicenda.

— È ella sincero? chiese Gambara stupefatto. — Va l'ho già detto; voi siete più poeta che maestro. — Poeta! poeta! È meglio che niente; mi dica però la verità, signor conte, chi preferisce ella fra Mozart o Omero?

— Li ammiro egualmente. — Davvero? — Davvero. — E che le pare di Meyerbeer e di Byron?

— Voi li avete giudicati avvicinandoli a questo modo. La carrozza di Andrea era pronta, ed egli ne uscì, insieme col suo malato, dalla Marianna nelle sue braccia Gambara sarebbe abbandonato, se ella non avesse indietreggiato di un passo, volgendo altrove la testa. Il marito fece anch'egli un passo indietro e disse con voce sorda: — Ah! signor conte, bisognava levarmi almeno la mia follia; poi chinò il capo e cadde.

— Che cosa ha fatto, per carità? egli è bracco morto, secondo la Marianna dando a quel corpo un'occhiata nella quale la pietà combatteva il ribrezzo.

Il conte, aiutato dal suo cameriere, rialzò Gambara che fu collocato sovra un letto. Andrea uscì col cuore pieno di orribile gioia. L'indomani, lasciò trascorrere l'ora

cia. Abbiamo voluto riportare testualmente queste belle induzioni del dottor Marzolo. Il quale poi vi dà termine con la seguente proposizione: « Per questo rapporto dal centro alla superficie adeguato con quello della superficie al centro, come il dolore nel centro affollava il suono *ahi* alla superficie dell' esclamazione, il suono *ahi* ricevuto dalla superficie acustica genera una specie di dolore nel centro di chi ascolta ».

A dir vero, quest'ultima illazione non ci persuade pienamente. Che per la corrispondenza dal centro alla superficie una sensazione dolorosa o piacevole provochi un determinato grido o suono alla superficie, comprendiamo: come possiamo anche comprendere che in forza della stessa corrispondenza il detto suono o grido riesca a produrre nel centro sensibile delle sensazioni piacevoli o dolorose eguali od analoghe a quelle che prima eran causa e adesso sarebbero effetto. Vedremo cioè in un ragionamento cosiffatto un'apparenza abbastanza logica: sebbene, per verità, i fatti non concorrerebbero che debolmente a sostenere una tale proposizione. Ma che il suono prodotto da un'emozione di gioia o dolore debba generare, per la sola sua azione fisica, un'analoga emozione in altro individuo, questo ci sembra che da quello premesso non risulti necessariamente.

Abbiamo stimato vantaggioso il soffermarci su di questa ardita argomentazione del detto autore in quanto che egli ne tragge conclusioni anche per la musica, assai degne d'attenzione. Epperò vogliamo riportare quanto su questo proposito viene pronunciato dal dottor Marzolo. Nelle sue opinioni brillano non poche verità: ma v'è il difetto che della musica non è da lui considerato che uno solo degli elementi, ed uno anche dei non essenziali. Eppure direbbesi il Marzolo non scorgere nella musica altro principio che questo onde le sue conclusioni riescono per lo meno incomplete. La musica, egli scrive, è un prodotto tutto dell'elemento patetico: essa non può confondersi colle belle arti imi-

tative. Questa è la grande differenza fra essa ed altre arti belle. Gli artisti delle arti imitative traggono da tipi fuori di loro, oggettivi, il loro esercizio. Il compositore di musica non ha alcun tipo in natura; egli obbedisce ad una direzione soggettiva: la sua creazione non è copia, è un originale prodotto del suo centro sensibile. Quindi qualora la musica si studi d'imitare, sviandosi dalla sua natura istintiva patetica, questi suoi artifici riescono triviali: non succede per essa consenso nell'uomo che ascolta, nel quel effetto sta il carattere della sua natura. Mentre le altre belle arti del disegno sono imitative e tali si manifestano appunto nella loro maniera d'azione, perché se non destano nell'uomo una ricordanza non hanno alcun effetto; al contrario se un uomo senta per opera della musica suoni a lui affatto nuovi, li comprende intimamente. La musica agisce direttamente, immediatamente, il suo effetto si compie determinando una data sensazione: le arti imitative determinano una sensazione bensì, ma il loro effetto non si compie là. Se là si arrestasse riuscirebbero di poco interesse. La sensazione si opera certo, ma essa non è se non il mezzo; il fine è la reminiscenza che per tal sensazione si riesce a destare. L'entità della musica è in sé stessa: è essa l'unico interesse: la cosa è in lei: le altre belle arti sono invano seguiti più o meno vivaci d'altre cose. La potenza della musica sull'uomo in confronto delle belle arti imitative è di tanto superiore in quanto che la sua azione ha un rapporto attuale, non nel passato: nella vivacità dello stimolo sul centro sensibile di tanto supera le altre di quanto la sensazione supera la reminiscenza, ed è una vera corrente di comunicazione soggettiva tra individuo e individuo.

Questi sono i pensieri del signor Marzolo sulla maniera di azione della musica. Noi non possiamo astenerci dal soggiungere alcune osservazioni. (Continua)

medicaria della sua visita, incominciando a temere di aver venduto l'agiatozza e la saggezza un po' cara a quella povera famiglia, della quale aveva turbato la pace.

Giardini si presentò in foga, latore di un biglietto di Marianna: « Venga, ella scriveva, il male non è grande quanto lei avrebbe desiderato ».

Mentre il conte si vestiva, il fratello gli ricordava umilmente una promessa fattagli qualche di prima, di un posto nella sua casa.

« Ci ho pensato, rispose l'altro. Ho parlato di voi all'ambasciatore e potrete tornare in Italia quando vi piacerà; anzi vi ho destinato come mio rappresentante ad una casa di campagna che possiedo sulla frontiera della Germania, dove non pongo mai piede; potrete andarvi con vostra moglie; avrete alloggio, legna, lumi e cinquecento fiorini di stipendio. Eccovi frattanto una lettera pel mio ambasciatore affinché vi anticipi le spese di viaggio ».

Marianna baciò la mano al conte, secondo l'uso napoletano.

« Eccellenza, gli disse, accetto la lettera senza accettare l'impiego; sarebbe per me un disonore se abbandonassi la mia arte ».

Quando il conte si presentò nell'appartamento di Gamberini, questi si alzò per andargli incontro.

« Mio povero protettore, egli disse, o lei ha abituato ieri della debolezza de' miei organi per prendersi gioco di me, o il suo cervello non è più del mio alla prova dei

vapori nati dai nostri ottimi vini del Lazio. Voglio fermarmi a quest'ultima supposizione, preferendo dubitare del suo stomaco che del suo cuore. Giovedì ne sia, io rinunzio per sempre al vino, il cui abuso m'ha trascinata ieri sera a grandi e colpevoli pazzie. Quando penso che poco è mancata... (e diede, così dicendo, un'occhiata di spavento a sua moglie). In quanto all'opera miserabile che m'ha fatto udire, io ci ho pensato bene, e m'ho conchiuso essere sempre e poi sempre musica scritta col mezzo ordinari, cioè montagne di note, *verba et voces* e null'altro; è la fedia dell'ambrosia che lo bevo copiosamente riproducendo la musica celeste che odo; io sono frasi smiuzate delle quali ho riconosciuto l'origine. Del resto, se l'opera piace, egli è perché la musica è di tutti, e per conseguenza popolare. Signor conte, a rivederci; ho da questa mattina in poi nella mia testa alcune idee che mi dimandano di poter risalire a Dio sulla ali della musica; desideravo però innanzi vederla e parlarle. Ora, radda a dimandarla perdono alla mia musa. Proveremo stasera insieme, ma non una goccia di vino, per me almeno. Oh! sono deciso ».

« Non ho più speranza! esclamò il conte facendosi rosso ».

« Ah! lei mi restituisce la mia coscienza! esclamò Marianna; io non osavo più interrogarlo. Anco mio! ammetta! non è poi nostra colpa s'egli non vuole guarire. (Continua)

RIVISTA.

2 Aprile.

SOMMARIO. — Il Duca di Scilla e l'esecuzione. — Rivista retrospettiva degli spettacoli. — Necrologia. Andrea Casalmi. — Il Faust di Gounod al Teatro Lirico di Parigi. — Bibliografia. — Catalogo di una Biblioteca Musicale ed Imologica.

Pel Duca di Scilla non vi fu crescente entusiasmo; l'esito si mantenne all'eguale moderazione della prima sera, e in qualche parte venne meno: ciò è da attribuirsi ai difetti dell'azione e della musica che abbiamo abbastanza lungamente sviluppati, per essere dispensati dal ripeterli. — Anche l'esecuzione non raggiunse quel grado d'eccellenza che si richiede per la interpretazione di un nuovo lavoro musicale. — La signora Carlotta Marchisio ci apparve fredda negli accenti, nella declamazione, debole a tradurre l'energia dello stile drammatico, specialmente ricordando il buon saggio della Norma in cui, oltre il gran merito del canto, si scorgevano indizi d'azione e di passione. — Quanto al cantare, essa è sempre irreprensibile, corretta, elegante, formidabile, e diremo anzi, unica oggi nel superare qualsiasi arditazza di scale, di trilli, e di gorgheggi. — Questi passi, intrecciati nella musica e nelle cadenze del Duca di Scilla, non fecero il solito effetto, perché sono fuori di posto. — La sorella Barbara, il contralto, canta ancor meno col cuore: quindi riesce difficile che la sua voce un po' monotona si presti alle esigenze della declamazione, che sono agli antipodi del suo talento.

Il Petrella, volendo servire al doppio scopo di figurare il personaggio e di far cantare a lor modo le Marchisio, non ha potuto delineare i caratteri, e quindi è caduto nella incertezza di stile e nelle freddezze di colorito di cui poco lo sportito. — La parte di Manuella è concitatissima, come la esigono il libro, e la voce, i modi di canto, i gesti del Merly, il quale conserva sempre e forse esegora tutti i suoi difetti di canto e di azione. — Laterza ci mette tutta la voce, lo studio, l'accortezza drammatica di cui si sente capace: vero tipo d'artista che sarebbe sommo se avesse l'ingegno e i doni della natura pari alla volontà, alla coscienza, alla passione con cui s'investe dei personaggi che rappresenta. Paucani, lo abbiamo detto e lo ripetiamo, nel Duca di Scilla emerge sopra tutti: la parte sta nella sua tessitura, conviene perfettamente al suo modo di accentare la musica, senza sentirsi alquanto offeso: nella cavatina canta squisitamente; nella ballata è un bel narratore: nel duetto con Mirta, e nel resto dell'opera, sempre calidamente appassionato. — Dell'orchestra, dei cori, dei scenografi non occorre ripetere le lodi che abbiamo espresse tante volte nel corso della lunga e burrascosa stagione, ch'ebbe pochi trionfi e molte sconfitte da registrare. — Le Marchisio destarono nella Semiramide un vero entusiasmo, che dovea forzatamente fiaccarsi sotto l'ineubi di 55 rappresentazioni. — Ecco come furono distribuite le vocie:

Vasconcello	ne ebbe	6.
Semiramide	—	55.
Simon Boccanegra	—	12.
Norma	—	2.
Maria de' Ricci	—	1.
Il Crociato in Egitto	—	0.
Il Duca di Scilla	—	5.

Il Vasconcello ebbe un esito di stima. — Il Boccanegra sopportò un'esecuzione straziante, e lo abbis del pubblico poco disposto a fargli buon viso: ad onta di ciò ebbe alcuni rappresentazioni, nelle quali fu compreso quanto bellezza e potenza d'immaginazione contenga quell'opera si bar-

baramente adulterata, se non da tutti, certo dalla maggioranza degli esecutori principali. — Il Crociato in Egitto parve una caucida imitazione del genere Rossiniano. — Delle due opere scritte appositamente, l'una Maria de' Ricci dell'Asioli, cadde irrimediabilmente la prima sera, e doveva cadere perché non era che un impotente tentativo di un esordiente, a cui fu concesso con troppa facilità di cimentarsi sulle scene d'un gran teatro, nel quale non dovrebbero accogliersi che gl'ingegni riconosciuti. — Il Duca di Scilla del Petrella piacque. — Fra gli esecutori le Marchisio ebbero le più festose accoglienze, anzi quella fedele simpatia del pubblico che, come gl' innamorati, non sa trovare che bellezza e perfezione. — Le Marchisio col loro grande talento di cantanti esecutrici, fecero godere anche ai novelli buongustai nella loro pienezza tutte le magnificenze copiose e spontanee della musica Rossiniana. Le tenerezze ricordevoli degli attempati s'accordarono mirabilmente colla prima impressione dei giovani, per cui vi fu unanimità e fervore d'applauso. — La signora Bendazzi invece fu vittima del confronto, del contrasto, vittima certo non del tutto innocente, ma che pur non meritava tanto accanimento. Se il pubblico e la critica potessero dare efficaci lezioni agli artisti, la signora Bendazzi avrebbe appreso a correggere i difetti del suo canto e a trarre assai miglior partito dagli stupendi mezzi della bellissima voce. — Paucani fu sempre applaudito: Laterza fece del suo meglio: gli altri artisti navigarono nel mare tempestoso delle disapprovazioni: fortunati quando poterono calmare il pubblico e ridurlo all'indifferenza.

La coreografia non è di nostra pertinenza: ci corre l'obbligo però di notare di nuovo la bella e vivace musica con cui Giorza abbellì le danze e le mimiche del Rota, specialmente nella Cleopatra, ballo ammirabile in cui con squisita temperanza di gusto e seconda immaginazione, si trovano artisticamente collegate la danza, la mimica, la plastica e la decorazione.

Troviamo nel Berico la dolorosa notizia della morte di un giovane e valente compositore, il vicentino Andrea Casalmi. — Un altro artista italiano rapito nel fiore dell'età! J. Cabianca, il chiaro e gentile poeta, ne fu una toccante necrologia. Il Casalmi fu allievo di Mercadante. — Musico per Torino, con esito assai lusinghiero, la Spina di Marco, che fu poscia ripetuta a Venezia con bell'accogliimento, ed il Manfredi, dramma lirico verseggiato dallo stesso Cabianca, che sarebbe rappresentato sulle scene della Scala, se le sorti dell'Impresa dei quaranta non fossero volte alla peggio. — Sarebbe meritato omaggio alla memoria del Casalmi che si rappresentasse la sua opera postuma in qualche teatro d'Italia. — Il Casalmi era versatissimo nella scienza, addentrato nei segreti della composizione lirica, aveva una di quelle nature versatili, di quegli ingegni colti che si sollevano dalla mediocrità.

Da un pezzo le opere nuove sui teatri Parigini piacciono più per lo sfarzo delle decorazioni e dello fantasmagorie, che pel merito della musica: la musica anzi è un pretesto, un'occasione a nuovi macchiosismi: si ammira, si applaude freneticamente l'artefice: appena si avverte l'artista. Non si bada né a canti, né a suoni, ma alle trasformazioni, e agli effetti del Bengala. — L'Herclanum di David all'Opéra ebbe un esito di questa fatta: quello del Faust di Gounod al Teatro Lirico non è dissimile. — La sublime, poetica, divina, umana, indecifrabile tragedia di Goethe dovette subire tutti gl'impicciolimenti dei traduttori, riduttori, drammaturchi, coreografi, compositori e sinfonisti. — Molti riescirono alla parodia: qualcuno spopolando i più semplici episodi ne ha fatto una farsa volgare. — Gounod succedè a Théaulon, a Spahr, a Dugni, a Perrot, a M.^e Bertin, a Wagner, a Luzzi, a Lindpaintner, a Berlioz che colla musica descrisse egregiamente la diabolica corsa di Fausto e Mefistofele sulle cavalle nere.

Il libro musicale del Gounod ha la eguale struttura del ballo di Perrai: la musica è dotta, pretenziosa, poco cantabile, eccessivamente sinfonica, imitativa, pittoresca. Gounod appartiene alla scuola dei compositori di progetto: oggi mette in musica i cori di una tragedia greca, e simula quelle ignote tonalità; domani prende un soggetto di Molière e scrive musica alla Lulli; ingegni che sanno imitare tutti i generi, e non sono capaci di crearsi uno stile, di formulare un pensiero originale, nuovo, spontaneo che discenda al cuore e susciti il sentimento!

Crediamo che dopo udito il *Faust* di Gounod si potrà esclamare con quel bello spirito: *Voilà un bel opéra! C'est dommage qu'on ne l'ait pas mis en musique!*

Ci è pervenuto un Catalogo di libri musicali, appartenenti ad una privata biblioteca che sarà posta in vendita a Berlino, cominciando dal 15 aprile corrente. La raccolta è copiosissima, veramente preziosa per la qualità delle opere, per la rarità delle edizioni, per i manoscritti, autografi, e soprattutto per una grande quantità di canzoni popolari, di inni, di canti corali religiosi delle diverse confessioni cristiane.

V'ha molta musica manoscritta d' autori antichi, nel genere madrigalesco: spartiti interi di Grétry, di Handel, di Hasse, di Krentzer, Weber, Mozart, Reichardt, Cimarosa, Méhul, Paer, Sacchini, Salieri, Spontini, e moltissimi altri compositori di musica lirica, religiosa e strumentale. - Oltre a ciò autografi di Gio. Cristoforo Bach, di Carlo Bach detto il Bach d' Amburgo, di Beethoven, Gherubini, Czerny, Graun, Mozart e Tartini. - Il catalogo conta 781 numeri. - Pegli amatori delle curiosità e rarità bibliografiche musicali, trascriviamo qualcuna delle opere che ci parvero interessanti o per la materia o per l'edizione.

AGRICOLA MART. *Musica instrumentalis.* (Tedesco). Fondamento ed applicazione delle dita e delle lingue sopra differenti camme, come flauti, corni, cornetti, bombardi, cornamelle, cornamuse, pifferi svizzeri, ecc. Oltre a ciò, di tre sorta di violini, italiano, polacco e piccolo violino portatile, e come devono essere artificialmente misurati gli accordi sui medesimi ed anche sui flauti. Item del Monocordo, dell' accordatura artificiale delle camme d'organo e dei cembali, ecc. per i nostri scolari ed altri cantori comunali. Wittenberg, Giorgio Rhaw, 1543, con disegni e musica; rarissimo.

BONONDI G. M. *Musica practica.* Stuttgart, 1701 (ex lib. Ant. André).

CAPELLAE MART. *Opus de nuptiis Philologiae et Mercurii, libri II, de grammatica, de dialectica, de rhetorica, de geometria, de arithmetica, de astronomia, de musica, libri VII* (cura Fr. Vitalis Bodiani) fol. char. rom. c. typogr. insign. Viennae, Henr. de Sancto-Orso, 1499. Edizione rarissima.

DRESLER G. M. *Musicae practicae elementa in usum scholae Magdeburgensis.* Magdeburgo, 1575.

EXERCITIUM MUSICUM. (Tedesco) Scelte Sonate, Gagliarde, Alemanno, Balli, Correnti, Sarabande, pezzi differenti, con 2 soprani o bassi, dei principali compositori di questo tempo, per N. B. N. 115 pezzi. Praecoforte sul Meno, 1660.

FABER STAPULENSIS JAC. *Musica libris quatuor demonstrata.* Parigi, G. Cavellat, 1551.

GRANBY M. *De cantu et musica sacra a prima eccles. notate usque ad praes. tempus.* 2 tomi in 1 vol., con figure e musica, 1774.

DELTA. - *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, ex variis ead. nss. collect.* Typis Son. Bianis, 1784.

GLAREANUS. *Dodecachordon.* Basil, H. Petri, 1547.

KIRCHERI ATHAN. *Phonurgia nova s. conjugium Mechan. - phys. artis et naturae parvumympha phonographia concinnat.* Campid. 1675.

LISSO (Orlando di). *Magnificat 8 tonorum, 6, 5 et 4 vocum* (Basso) Norimberga, 1375. - MILLAND J. *Selectae cantiones 3 et 6 vocum, tum viva voce, tum omnium generis instrument. cantata commodiss.* (Bassus) Norimberga, 1372. - LISSO ORL. *Nuove Canzonette tedesche, graditissime a cantarsi e servibili per qualunque strumento.* 2 parti. (Basso). Monaco, Ad. Berg, 1569. - SCARDILLAS A. *Nuovi bei Canti spirituali tedeschi, a 5 e 6 voci, ecc., con un Dialogo a otto voci.* (Basso). Dresda, Berg, 1375. - VESTO G. *Nuove Canzoni tedesche a 5 e 4 voci.* Monaco, Ad. Berg, 1574.

MIBOMAS. *Antiquae musicae auctores septem, gr. et lat.* 2 vol. Amstel. Elsevir, 1652.

MUSICA LIBRIS 4 demonstrata. Parigi, Gugl. Cavellat, 1551. (Jac. Fabri Stapulensis elementa musicalia).

RAMEAU. *Traité de l'harmonie, reduite à ses principes naturels, in 4 libri con suppl.* Parigi, 1722. Celebre opera classica, ben conservata. Con autografi di Mich. Richey.

SCARLATTI. *Arie diverse in musica con varj istrumenti concertate.* Musica del Sigr. Mess. Scarlatti. Napoli 1699. - Manoscritto prezioso. Pag. 248.

TESTADO GALLO - Germanica, h. v. novae et nunquam antehac editae recreationes musicae, ad imitationem unam et tabulaturam, tum Gallicam quam Germanicam, accomodate. In quibus continentur, ut in sua cujusque linguae appellantur, Praeludia, Fantasia, Ricercari, Motete, Madrigali, ecc. Norimberga, 1613. Opera preziosa; mancano le pagine 107a 110.

(Tedesco) Guida fondamentale per l' arte di ben suonare l' organo, per imparare tanto ciò che concerne il basso continuo quanto il canto corale Gregoriano, con aggiunte dell' arte del canto e regole fondamentali di Giacomo Carissimi, e piano d' esercizi in Preamboli, Versi, Variazioni, Fughe, ecc. Augusta, 1696.

WYNDHELM J. *De Hymn. et Sequentiarum auctoribus.* (1499), raro.

YMAITE. (Tomus de). *La Musica.* Poetica con incisioni. Madrid, 1784.

Raccolta di 12 Oratorii, ecc. di G. S. Bach, Graun, Haydn, Hiller, Mendelssohn, Schneider, Schumann.

(Tedesco) Rappresentazioni teatrali, Oratorii, Prologhi, per lo più di allievi delle scuole dei Gesuiti in Augusta, Ratis, Colonia, Ingolstadt, Monaco. 67 opere degli anni 1631 a 1772.

OLIVANUS GIO. CANT. (Tedesco) 7 scritti omologici, raccolta preziosa contenente: 1.º Inno della Passione. Arostalt 1709; 2.º Canti di giubilo. Ivi 1717; 3.º Manuale Corale. Ivi 1720; 4.º Catalog. *Scriptor.* (1727); 5.º Notizia ulteriore. Arist. 1721; 6.º Nuova notizia. Ivi, 1722; 7.º Annali di Canti evangelici. Ivi 1721.

(Tedesco) Nuovo accresciuto Manuale di 1500 Canti evangelici scelti. 1750.

HONSEMAN G. C., *Organista a Steudal.* (Tedesco). Giardini poetici e Teatro tedesco scelto, in versi. 1680. (Rarissimo).

(LUTERO). (Tedesco) *Mein Canticum erestiant,* o Salmi, secondo la pura parola di Dio, tolti dalla storia sacra, fatti da alcuni dotti, per cantarsi nelle chiese. Wittenberg, MDXXIIII. Esemplare magnifico e prezioso.

Libro di Canti spirituali degli Ussiti, con ritratto di Hass. 1381. Pag. 656 di testo, 10 tavole con un gran numero d' iniziali, cornici, incisioni in legno e musica. Libro rarissimo.

- Firenze. Alla Pergola pisque il *Donalbano* di Pacini, cantato da Villani, Gilardoni e dalla Joillemo-Dejean.

- Napoli. Al S. Carlo era imminente la prima rappresentazione del *Saltimbanco*, e si provava il *Musé*. - Al Conservatorio di musica si sta concertando il *Miserere* di Mercadante, che sarà eseguito nella settimana santa.

- Trieste. La nuova opera, *I Muschettieri*, del maestro Giuseppe Sinico, ebbe un esito fortunato.

- Venezia. *Lorenzo de' Medici*, opera composta da Pacini per la Fenice nel carnevale 1845, fu riprodotta al teatro S. Benedetto, sotto il titolo di *Elia Valasco*, ed anche questa volta ebbe buona accoglienza.

— 1845 —

- ITALICO. Le sorelle Ferni diedero 18 concerti nella capitale della Prussia, e pensano di darne altri otto, tanto è il desiderio di rindirle, sì numerosi e costante la folla che accorre ad applaudire le nostre celebri artiste, le quali partiranno poi per Amburgo, il giorno 22 marzo suonarono alla Corte in occasione dell' anniversario del principe reggente.

Il Concerto di Mendelssohn, con accompagnamento d' orchestra, a Berlino già suonato da Bazzini, Wieniawski ed altri, fu pure eseguito da Carolina, destando un vero entusiasmo. « Appena ci saremmo aspettati, così un giornale berlinese, che il violino della bella Italiana avesse a parlare con tanta purezza e scorrevolezza la nostra lingua musicale. »

Vieno rappresentata una nuova opera comica, *Die Braut des Flussgottes*, del maestro A. Conradi. Il soggetto ha analogia colla *Dama d' Atena*; la musica, secondo quei giornali, è scritta in uno stile elegante e melodico.

Fu eseguita la *Medea* di Euripide, con musica di Taubert. Il compositore, imitando la dotta musica di Mendelssohn per l' *Antigone* di Sofocle, non seppe giungere all' altezza del modello.

DRESLEVA. Su quel teatro fu rappresentato per la prima volta il *Rigoletto* di Verdi, ed ebbe un esito brillantissimo. Bisogna riconoscere, dice il *Theater-Horizont*, che questa musica produce un grand' effetto sugli uditori.

PARIGI. Per ordine dell' imperatore fu data una rappresentazione dell' *Herculeum* per gli oreficisti. Tremila e seicento di essi trovaron posto nella sala, che ordinariamente non contiene che 1200 spettatori.

La commissione d' esame avendo dimandato che il titolo della nuova opera di Meyerbeer, *le Pardon de Notre-Dame d' Auroy*, fosse modificato, gli autori vi sostituirono quello di *le Pardon de Ploemel*.

Il maestro Alary diede un bel concertò nella sala Herz, col concorso di vari artisti, fra cui Mario, la Grisi, Braga e Stancieri. - Braga suonò deliziosamente sul violoncello un canto di Pergolesi, accompagnato da Stanzieri.

La riproduzione del *Don Giovanni all' Opéra* fu poco soddisfacente.

Tamberlek è arrivato a Parigi, e canterà al Teatro Italiano. - Alessandro Bettini vi è giunto anch' esso, e deve recarsi a Londra, ove è scritturato pel teatro Drury-Lane.

VIENNA. La stagione italiana doveva inaugurarsi il 4.º aprile colla *Norma*, eseguita dalla Lafont, Geremia Bettini ed Echeveria.

Raccolta di Canzoni portoghesi e spagnole. 7 volumi. Manoscritto, con musica, pag. 1182. (Tedesco).

Questa preziosa raccolta, frutto di un lavoro di 18 anni, secondo l' indicazione del raccoglitore menzionato onorevolmente nel *Cantionero* di Kausler, non contiene che cose finora inedite.

Raccolte di tutti gli inni patriottici o Canti Nazionali spagnuoli e portoghesi finora conosciuti; fra' quali molti inediti in manoscritto.

GRANDY C. H. *Oratorium Friderici Wilh. Reg. Borussiae, defundi; product. in sepulchro Reg. Maj.* 1740. Partitura manoscritta.

CARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE

Torino, 1 aprile.

Nell' ultima mia lettera vi annunziai che al teatro Vittorio Emanuele si preparava la *Traviata*. Essa difatti andò in scena, ma non sortì quell' esito che generalmente si aspettava. La Plectonimi e la Virginia Bocabadal lasciarono in quest' opera memoria imperitura, e la signora Pricci se, come cantante, ebbe felici momenti, come attrice lasciò molto a desiderare. Naudin e Dolle Solfo ebbero applausi meritati, ma in complesso il pubblico non si lasciò trascinare all' entusiasmo. I torinesi, come altra volta vi scrissi, hanno una speciale predilezione per la *Traviata*, e perciò a riempire il vasto recinto del teatro Vittorio Emanuele bastò che essa venisse annunziata; ma udirono altre volte la parte della protagonista eseguita con tanto valore si dal lato del canto che da quello dell' azione, che trovandosi ora a fronte di una *Violetta* pregevole sì, ma non inappuntabile, non le furono troppo larghi d' applausi. La stagione del Vittorio Emanuele terminò ieri sera, ed ora in fatto di musica ci troveremo all' assoluto se non si fosse aperto il teatro Nazionale. A dir il vero per l' onore dell' arte musicale sarebbe a desiderarsi che fosse rimasto chiuso, perchè la prima rappresentazione della *Battaglia di Legnano* di Verdi fu un vero scandalo. L' opera era nuova per Torino, e da quanto se ne poté raccogliere da un' esecuzione scellerata parve che racchiudesse pezzi di molto effetto. La sinfonia, l' introduzione, la cavatina del soprano, il duetto finale dell' atto primo, il largo del finale dell' atto secondo, il giuramento, l' aria del baritone ed un terzetto nell' atto terzo e finalmente l' intero atto quarto sono degni del nome di Verdi; ma bisogno di un' impresa che rispetti il pubblico si è il trascinarlo alla berlina un lavoro d' un illustre maestro, come si fece di questa *Battaglia di Legnano*, la quale per poco non si mutò in *Battaglia di Legnano* sulle spalle di chi aveva avuto l' insigne coraggio di emanare una colla popolazione ad assistere a sì scelerato spettacolo.

Artisti, cori, orchestra, decorazioni, tutti erano alla medesima altezza. L' auditorio dapprima si lasciò lavorare pazientemente il timpano, poi incominciò a bischiare, e finalmente considerando che i buchi erano soverchio onore per uno spettacolo di quella fatta, accompagnò l' ultima parte della rappresentazione con risa omeriche. V'ha chi sostiene che si tenterà una seconda volta la prova, e veramente sarebbe il colmo dell' impudenza.

Con queste due notizie musicali ho votato il sacco. Per la prossima primavera si annunzia l' apertura del Rosini, dell' Alfieri e del Gerbino. Tre teatri d' opera! Speriamo che almeno in uno di essi si allestirà un buono spettacolo.

Nuove pubblicazioni musicali dell' S. R. Stabilimento Nazionale Trivul. di Tito di Gio. Ricordi.

UN BALLO IN MASCHERA

Melodramma in tre atti. **GIUSEPPE VERDI.** Rappresentato al Teatro Apollo in Roma.

Sono pubblicati tutti i pezzi seguenti, ad eccezione del N. 31037-38 per Canto e 31079 per Pianoforte, i quali escono nell' entrata settimana.

PEZZI PER CANTO

CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE.

- 31033 Scena e Scrittura di Riccardo, *La ricchezza nell' estati*, per T. Fr. 3 50
- 31034 Scena e Cantabile di Renato, *Alla vita che barri*, per Bar. 3 30
- 31035 Scena e Ballata di Oscar, *Volta la terra fronte alle stelle*, per S. 3 50
- 31037 Invocazione, *Re dell' abisso, affrettati*, per G. 2 50
- 31038 Scena, *E lui, e lei*, per G. 2 50
- 31040 Scena e Terzetto, *Della città all' occaso*, per S., C. e T. 3 50
- 31041 Scena e Canzone, *Di tu se felice il frutto m' aspetta*, per T. 4 50
- 31042 Scena e Quintetto, *E scherzo ed è follia*, per S., C., T. e 2 B. 6 50
- 31044 Atto II. Preludio, Scena ed Aria, *Ma dall' arido stelo dimulo*, per S. 3 50
- 31045 Duetto, *Teco io sto, Gran Dio!* per S. e T. 6 50
- 31046 Scena e Terzetto, *Tu qui? Per salvarci da lor*, per S., T. e Bar. 6 50
- 31048 Quartetto-Finale II, *Ve se di notte qui colla sposa*, per S., Bar. e 2 Bassi. 6 50
- 31049 Atto III. Scena ed Aria, *Morri, ma prima in grazia*, per S. 3 50
- 31050 Scena ed Aria, *Eri tu che m'inchiodi quell' anima*, per T. 3 50
- 31051 Congiura - Terzetto - Quartetto, *Dunque Ponto di tutti col una*, per S., Bar. e 2 Bassi. 6 50
- 31052 Scena e Quintetto, *Di che fulgor, che musica*, per 2 S., Bar. e 2 Bassi. 6 50
- 31053 Finale III. Scena e Romanza, *Ma se m' è forza perderli*, per T. 3 50
- 31054 Seguito del Finale III. Canzone, *Super vorreste*, per S. 3 50
- 31057-58 Scena e Duettino, *T' amo, zè l' amo, e in lagrime*, per S. e T., e Coro nel Finale III, *Ah morte, infamia*, 5 50
- 31059 Scena finale, *Ella è pura, in braccio a morte*, per 2 S., T., Bar. e 2 Bassi. 4 50

PEZZI PER PIANOFORTE SOLO.

- 31051 Atto I. Preludio Fr. 2 50
- 31060 Coro d' Introd., *Posta in pace, o Società di Riccardo*, *La ricchezza nell' estati*, 2 50
- 31061 Cantabile di Renato, *Alla vita che barri*, e Ballata di Oscar, *Volta la terra fronte alle stelle*, 3 50
- 31063 Invocazione, *Re dell' abisso, affrettati*, 3 50
- 31064 Scena e Terzetto, *Della città all' occaso*, 3 50
- 31065 Canzone, *Di tu se felice il frutto m' aspetta*, 3 50
- 31066 Quintetto, *E scherzo ed è follia*, 3 50
- 31068 Atto II. Preludio ed Aria, *Ma dall' arido stelo dimulo*, 3 50
- 31069 Duetto, *Teco io sto, Gran Dio!*, 3 50
- 31070 Terzetto, *Tu qui? Per salvarci da lor*, 3 50
- 31071 Coro e Quartetto-Finale II, *Ve se di notte qui colla sposa*, 3 50
- 31072 Atto III. Aria, *Morri, ma prima in grazia*, 3 50
- 31073 Aria, *Eri tu che m'inchiodi quell' anima*, 3 50
- 31074 Congiura - Terzetto - Quartetto, *Dunque Ponto di tutti col una*, 3 50
- 31075 Quintetto, *Di che fulgor, che musica*, 3 50
- 31076 Finale III. Romanza, *Ma se m' è forza perderli*, 3 50
- 31078 Seguito del Finale III. Canzone, *Super vorreste*, 3 50
- 31079 Duettino, *T' amo, zè l' amo, e in lagrime*, e Coro nel Finale III, *Ah morte, infamia*, 3 50
- 31080 Scena finale, *Ella è pura, in braccio a morte*, 3 50

Sono in lavoro le riduzioni per Pianoforte a quattro mani, o per altri strumenti.

È pubblicato il Libretto della Poesia.

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE SOPRA NOTIVI DELLA OPERA SUD.

- 31155 Truzzi (Aria). *La Gioia delle madri*. Sonatine. Fr. 1 75
- 31154 - *Idea*. Pass. 161. Fr. 1 75

MISERERE DU TROVATORE

POUR PIANO PAR **E. PRUDENT** OP. 53 31161 - FR. 5

Nuove Composizioni per Pianoforte di F. BEYER.

Repertoire des Jeunes Pianistes. Petites Fantaisies instructives pour des élèves d'Opéras favoris. Op. 54.

- 31101 N. 51. *Rigoletto* Fr. 2 50
- 31102 N. 52. *Gulkaume Tell* Fr. 2 50
- 31103 N. 53. *Bon Pasquale* Fr. 2 50
- 31104 *Le Jeune Artiste*. Fantasia concertante sur *Le Carnaval de Venise*, composée pour des élèves très-avancés dont les mains ne peuvent encore embrasser l'étendue de l'Opéra. Op. 407 N. 54
- 31105 *Noirées musicales*. Morceau gracieux. Introd. et Air de ballet d'après *Duon Sébastien* de Donizetti. Op. 409 N. 55

Six Morceaux caractéristiques

POUR VIOLON AVEC ACCOMP. DE PIANO

PAR **A. BAZZINI** Op. 54

- 31085 N. 1. *Marcia religiosa* Fr. 4 50
- 31085 N. 2. *Les Abeilles*. Etude de concert Fr. 5 50

Nel corrente mese escono le seguenti composizioni nuove:

STABAT MATER MISERERE

300 voci (S. e G. in Chiave di Sol) con accomp. di Violini, Violo e Basso, ovvero di Pianoforte ed Organo, di **G. B. PERGOLESI**. 50200

per la Settimana Santa TENORI e BASSI

con piccola Orchestra o col solo Organo o Pianoforte di **G. GASPARI** 31159

FANTASIA PER VIOLINO con accomp. di Pianoforte

SOPRA L' OPERA

IL DIAVOLO DELLA NOTTE

di **BOTTESINI** Composta da **C. TROWBIR** 31070 Fr. 7

NUOVE COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE DI **G. SOLINELLI** (da pubblicarsi quando prima) **MELODIA DEL CUORE**, **SICILIANA**, **SONATA** (di 3 parti) Op. 158/159/160/161/162/163/164/165/166/167/168/169/170/171/172/173/174/175/176/177/178/179/180/181/182/183/184/185/186/187/188/189/190/191/192/193/194/195/196/197/198/199/200/201/202/203/204/205/206/207/208/209/210/211/212/213/214/215/216/217/218/219/220/221/222/223/224/225/226/227/228/229/230/231/232/233/234/235/236/237/238/239/240/241/242/243/244/245/246/247/248/249/250/251/252/253/254/255/256/257/258/259/260/261/262/263/264/265/266/267/268/269/270/271/272/273/274/275/276/277/278/279/280/281/282/283/284/285/286/287/288/289/290/291/292/293/294/295/296/297/298/299/300/301/302/303/304/305/306/307/308/309/310/311/312/313/314/315/316/317/318/319/320/321/322/323/324/325/326/327/328/329/330/331/332/333/334/335/336/337/338/339/340/341/342/343/344/345/346/347/348/349/350/351/352/353/354/355/356/357/358/359/360/361/362/363/364/365/366/367/368/369/370/371/372/373/374/375/376/377/378/379/380/381/382/383/384/385/386/387/388/389/390/391/392/393/394/395/396/397/398/399/400/401/402/403/404/405/406/407/408/409/410/411/412/413/414/415/416/417/418/419/420/421/422/423/424/425/426/427/428/429/430/431/432/433/434/435/436/437/438/439/440/441/442/443/444/445/446/447/448/449/450/451/452/453/454/455/456/457/458/459/460/461/462/463/464/465/466/467/468/469/470/471/472/473/474/475/476/477/478/479/480/481/482/483/484/485/486/487/488/489/490/491/492/493/494/495/496/497/498/499/500/501/502/503/504/505/506/507/508/509/510/511/512/513/514/515/516/517/518/519/520/521/522/523/524/525/526/527/528/529/530/531/532/533/534/535/536/537/538/539/540/541/542/543/544/545/546/547/548/549/550/551/552/553/554/555/556/557/558/559/560/561/562/563/564/565/566/567/568/569/570/571/572/573/574/575/576/577/578/579/580/581/582/583/584/585/586/587/588/589/590/591/592/593/594/595/596/597/598/599/600/601/602/603/604/605/606/607/608/609/610/611/612/613/614/615/616/617/618/619/620/621/622/623/624/625/626/627/628/629/630/631/632/633/634/635/636/637/638/639/640/641/642/643/644/645/646/647/648/649/650/651/652/653/654/655/656/657/658/659/660/661/662/663/664/665/666/667/668/669/670/671/672/673/674/675/676/677/678/679/680/681/682/683/684/685/686/687/688/689/690/691/692/693/694/695/696/697/698/699/700/701/702/703/704/705/706/707/708/709/710/711/712/713/714/715/716/717/718/719/720/721/722/723/724/725/726/727/728/729/730/731/732/733/734/735/736/737/738/739/740/741/742/743/744/745/746/747/748/749/750/751/752/753/754/755/756/757/758/759/760/761/762/763/764/765/766/767/768/769/770/771/772/773/774/775/776/777/778/779/780/781/782/783/784/785/786/787/788/789/790/791/792/793/794/795/796/797/798/799/800/801/802/803/804/805/806/807/808/809/810/811/812/813/814/815/816/817/818/819/820/821/822/823/824/825/826/827/828/829/830/831/832/833/834/835/836/837/838/839/840/841/842/843/844/845/846/847/848/849/850/851/852/853/854/855/856/857/858/859/860/861/862/863/864/865/866/867/868/869/870/871/872/873/874/875/876/877/878/879/880/881/882/883/884/885/886/887/888/889/890/891/892/893/894/895/896/897/898/899/900/901/902/903/904/905/906/907/908/909/910/911/912/913/914/915/916/917/918/919/920/921/922/923/924/925/926/927/928/929/930/931/932/933/934/935/936/937/938/939/940/941/942/943/944/945/946/947/948/949/950/951/952/953/954/955/956/957/958/959/960/961/962/963/964/965/966/967/968/969/970/971/972/973/974/975/976/977/978/979/980/981/982/983/984/985/986/987/988/989/990/991/992/993/994/995/996/997/998/999/1000

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 15

10 Aprile 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

- Per Milano Fiorini nuovi 7 —
 - Per la Monarchia » 8 40
 - Per gli altri Stati Italiani » 9 80
- Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.
SEMESTRAL e TRIMESTRE in proporzione.
Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si faranno pure i Supplementi al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

In Milano presso P. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omognoni, N.° 1, e sotto il portico a fianco dell' I. R. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.
Lettere, gruppi, ecc. verranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. *Un Ballo in maschera.* - Alcune note ad un'opera di prossima pubblicazione. - *Rivista.* - *Carteggi.* - *Corrispondenza della Germania.* - *Notizie italiane.* - *Cronaca straniera.* - *Appendice.* Il maestro Paolo Gambara.

UN BALLO IN MASCHERA

MELODRAMMA IN TRE ATTI

musica di

GIUSEPPE VERDI

II.

(Vedi il N. 12.)

Il *Ballo in Maschera* è una nuova e luminosa prova della grande perfettibilità di un genio consapevole della sua forza intrinseca, della sua vitalità, compreso intimamente dalla colleganza misteriosa ormai durevolmente stabilita fra esso e il pubblico che ha subito per necessità la sua irresistibile influenza. - Quando si dice che Verdi ha compreso il suo tempo, si pronuncia una verità la quale non ha che valore obiettivo, perchè al-

APPENDICE

IL MAESTRO PAOLO GAMBARA.

(Continua e fine. Vedansi i N. 9, 10, 11, 12, 13 e 14.)

Sei anni dopo, in gennaio del 1857, quasi tutti gli artisti che avevano la disgrazia di rompere o di guastare i loro strumenti a corde o da fiato, li portavano nella contrada Froidmonteau, in un'infame e orribile casa dove abitava al quinto piano un vecchio italiano che tutti chiamavano Gambara. Già da cinque anni quest'uomo era stato abbandonato da sua moglie e viveva solo, dopo di aver subito una lunga sequela di sventure. Un istrumento sul quale faceva i più bei conti del mondo, denominato *Panharmonicon*, era stato venduto ad un'asta giudiziaria, insieme con moltissima carta da musica tutta scritta, e l'indomani della vendita, questa voluminosa raccolta aveva servito ad involgere burro, pesce e frutta

al pubblico mercato. Dicasi lo stesso di tre grandi opere serie, delle quali il pover uomo parlava con entusiasmo, ma che un antico trattore napoletano diventato semplice rivendigliolo, assicurava altro non essere che centoni di solenni bestialità. Costui raccontava, anche a chi nel voleva sapere, che la signora Gambara aveva seguito in Italia un ricco giovane lombardo, ma che dopo la sua partenza non se n'era saputo più nulla. Stanca di quindici anni di miseria, egli aggiungeva, la Marianna enciava forse in rovina il suo innamorato con un lusso esorbitante, perchè coloro s'adoravano tanto che, nel corso della sua vita, il napoletano accertava di non avere mai avuto sottocchio esempio di sì calda passione.

Verso la fine di questo medesimo mese, un sera, mentre Giardini stava discorrendo con una giovanotta delle vicende della Marianna, si pura e sì bella, si ambilmente amorosa e che, ciò malgrado, aveva finito come tutte le altre, la giovane, il vecchio rivenditore e sua moglie videro nella strada una donna negra, col volto abbronzato

menti, alle impressioni del sentimento appassionato, al sensualismo della bellezza melodica con cui l'avevano beatificata e commossa i grandi compositori che illustrarono la prima metà del nostro secolo, quanto nella musica lirica non si ricreavano che i sensi palesi dell'amore e l'abbondanza dei canti. - Ma, come ha notato giustamente il *Laprada*, l'influenza della musica è oggidì accresciuta da nuovi elementi, ha trovato negli animi dei contemporanei qualche cosa che differisce dall'usuale ascendente delle sue seducenti attrattive: essa ha trovato aspirazioni latenti o compresse, certe condizioni dell'intelligenza o del sentimento comune meglio adatte all'espressione di un linguaggio indeterminato come il suo, che alla forma limitata, precisa ed esatta della parola. Per servire a questa necessità occorrevano un complesso di qualità intellettive e morali difficili a rinvenirsi in un solo individuo; né altrimenti si potrebbero spiegare gli sforzi infruttuosi dei tanti compositori che ad onta di molto ingegno musicale fallirono, e la preminenza dispotica esercitata da Verdi sul pubblico del suo paese. Egli solo infatti, ponendosi coll'arte all'altezza della natura irrequietudini, ha saputo imprimere alla sua musica un'espressione indeterminatamente completa, la fece un eco vigoroso di forti agitazioni; il concitamento che ai freddi analizzatori del bello appare eccessivo, cogli straordinari pregi dei suoi difetti rimarrà nella storia dell'arte non solo come testimonianza delle illimitate prerogative della musica, ma come un brillante riflesso della presente civiltà, un eloquente commentario tutto ideale della nostra storia.

Fino dalle prime produzioni, quando l'ingegno di Verdi non era ancora emancipato dalle vecchie forme, non ancora purificato da più lunghe esperienze e meditazioni, fu sempre suo principale intento di servire colla musica non solo alla particolare significazione della parola, ma a tutto intero il concetto del dramma, attenendosi (come abbiamo detto altre volte) allo stile sillabico e declamato anziché al gorgheggiato od ornato, e senza mai rinunciare nel fondo del pensiero musicale a quella qualità che costituiscono il carattere invariabile della melodia italiana. - Tutte le modificazioni e i perfezionamenti versarono sugli accidenti, sulle forme, sugli artifici, più accurati e sapienti, e special-

zito, polveroso, una specie di scheletro nervoso e ambulante che guardava i numeri e cercava di riconoscere un caso.

— Ecco la Marianna! disse il rigattiere.
Marianna rispose che il trattore napoletano Giardini nel povero riconsegnò; entrò, si pose a sedere, giacché arrivava da Fontainebleau ed aveva fatto quattordici leghe in quella stessa giornata, mendicando del resto il suo pane da Torino sino a Parigi. Ella spaventò quella triade! Di sua maravigliosa bellezza non le restavano che due occhi malati e spenti; la sola cosa che la facesse rimasta fedele era lo sventuro! Marianna fu bene accolta del vecchio ed esperto ricanziatore d'istromenti il quale la vide entrare con indescrivibile piacere.

— Ah! sei qui, mio povera Marianna? le disse con bontà. Durante la tua assenza m' hanno venduto il mio istromento e le mie opere!

Era difficile ammazza il vitello grasso pel ritorno della Samaritana, ma Giardini diede un avanzo di salamone, la giovane con la quale egli era intrattenuto a

mente nella maggior cura a rendere evidente e complessa la significazione drammatica. - Nessun compositore seppa variare con sì straordinaria diversità e rapidità le tinte locali e le patetiche, immedesimarsi col soggetto in guisa da trasformare quasi ad ogni lavoro il colore e lo stile, pur mantenendo una continua e marcatissima individualità, una costante omogeneità negli schemi delle idee.

Il mutare dei soggetti costringe Verdi ogni volta a vestire la sua musica di un certo abito particolare, per cui credettero i critici di avvertire nel complesso delle sue opere alcuni punti di demarcazione che chiamarono *maniere*. Noi crediamo fermamente che il *manierismo* (anche in questo senso speciale) non appartenga che agli imitatori, e che per questo, a cagion d'esempio, fosse insigne *manierista* il Meyerbeer quando, prima di formarsi lo stile, copiava servilmente il Pesarese. - La divisione e la numerazione delle maniere di Verdi fatta da qualcuno con pazienza anatomica è del tutto arbitraria: il differente modo con cui Verdi concepisce l'interpretazione dei drammi che deve musicare, e i grandi progressi nelle strutture, fanno sì che all'ingrosso si possano costruire codeste gratuite categorie: sarebbe assai meglio il dire che ciascheduna opera di Verdi costituisce una particolare *maniera* inerente al soggetto. Del resto come sarebbe mai possibile fare astrazione da tutte le somiglianze, dissomiglianze, da tutti i punti di transizione che collegano le opere di uno scrittore così vario e nello stesso tempo così uno? - Anche il *Ballo in Maschera*, a volerlo considerare sistematicamente e col processo analitico, costituirebbe una nuova *maniera* che, secondo le opinioni volgarmente accettate, diverrebbe la quinta: si notabili sono i progredimenti dell'arte, si grande la differenza, anzi a meglio dire, l'opposizione col carattere e lo stile del *Boccanegra*! - Il *Ballo in Maschera* non è una nuova *maniera* di Verdi, come non lo possono essere né isolatamente né a gruppi gli altri suoi spartiti: egli è non altro che un passo gigantesco, ancor più avanzato del solito nel maneggio delle forme e dell'istromentazione, uno di que' passi che Verdi sa fare da alcun tempo con geometrica proporzione. - Le idee in quest'opera così profondamente sentite, appassionata e brillante, sono sempre figlie dell'egual vena, sempre italiane, chiare, periodate, natu-

discorrere pagò il vino, Gambara offrì il proprio pane, la signora Giardini vi mise la tovaglia, e questi diversi infelici mangiarono insieme nella soffitta del maestro. Interrogata sulle sue avventure, Marianna ricusò di rispondere; ma, alzando gli occhi al cielo, disse a bassa voce a Giardini: maritato con una ballerina!

— Come farete a vivere? le chiese la giovinetta. La strada v'ha estenuata e...

— E invecchiata, disse Marianna; ma non fa la fatica, non la miseria che m' invecchiò!...

In quest'anno gli artisti furono pieni di precauzioni per loro istromenti, per cui gli scarsi guadagni non bastavano a sostenere le spese della povera casa di Gambara, la cui moglie riteneva anch'essa pochi proventi dall'ago. Fu quindi obbligata, la disgraziatissima coppia, a mutare di casa ogni sera per recarsi davanti alle botteghe di caffè di Parigi a cantarsi duetti, che il maestro accoppiava con una cattiva chitarra, ispirandosi prima per mezzo di qualche bicchiere d'acquavite. Si ponevano *strumenti*, dice de Balzac, davanti il bel mondo seduto,

rali nel ritmo, nuove, caratteristiche. Si vedrà dal rapido esame di tutta l'opera, come l'autore per un singolare ritorno a tutte le varie e seguenti modificazioni della sua più giovanile fantasia, abbia ottenuto una meravigliosa e forse la più completa unità di getto colla fusione trasformatrice di pensieri e di modi diversi: si vedrà come l'efficacia dell'interpretazione drammatica sia così giusta e potente da piegare con novissima originalità a veri sensi alcuni concetti altra volte o da altri impiegati in senso e situazione opposta. - Nel *Ballo in Maschera* la musica è parola, azione, sentimento, passione e carattere: ispirandosi alla tempera dei personaggi ed al solo movimento dell'azione, la musica in questo caso è così preponderante o dominante, che la poesia al confronto ed al contatto diventa meno che un accessorio; qui si può dire davvero che la nota incomincia il suo discorso ove la poesia lo finisce: la collera, la preghiera, la gelosia l'amore, s' odono e si sentono al disopra anzi all'infuori della parola: l'arte divina s'impadronisce del sentimento, lo isola, lo trasporta nelle sfere dell'infinito, ne trae gli accenti supremi per mezzo d'una verità più evidente dell'immagine poetica. - Quando s'abbia udito nella totalità e compreso nei suoi significati questo nuovo componimento, non si può più negare la musica drammatica, non si può più dire che essa uocida la musica melodica, giacché Verdi nel *Ballo in Maschera* ha raggiunto il grande scopo di conciliare la evidenza drammatica nei più minuti particolari colla abbondanza, la chiarezza e la popolarità dello cantileno; se la ormezzati i procedimenti di un maestro straniero, fanno costruttore di drammi musicali, egli lo ha fatto senza ombra di quella imitazione stentata e servile, che offusca l'originalità della concezione ed altera l'italianità della musica: accettiamo dunque che si possa asserire di Verdi che proceda da Meyerbeer, come Rossini ha proceduto da Mozart! (1)

(1) Questa è l'opinione di P. Scudo, il quale non può essere sospetto di parzialità. Ecco le sue parole che togliamo testualmente dall'analisi dei *Vesperi Siciliani*:

«La partition des *Vesperi Siciliani* prouve que l'auteur d'*Ernani* et d'*Il Trovatore* procède de l'auteur de *Roberto* et des *Ingenue*, comme Rossini procède de Mozart et de Gluck; et le croisement de races dans les productions de l'art forme un des phénomènes les plus curieux de l'histoire. Ce ne sont pas

e l'uno de' più gran geni di quel tempo, l'*Orfeo* riconosciuto della musica moderna, eseguiva frammenti de' suoi spartiti; codesti pezzi erano sì rimarchevoli che strappavano con frequenza alcuni soldati all'indolenza porigina.

Si trattava un giorno di pagare la misera somma di trentasei franchi per l'affitto del sobbio dove abitavano questi coniugi rassegnati e pazienti. L'acquavite non aveva consentito a fare ulterior credito pel liquore col quale la moglie inebriava il marito per eccitarlo a suonar bene, per cui il poveretto era diventato un artista sì detestabile che gli orochi della popolazione facoltosa furono ingrati, e il piattello della Marianna per conseguenza rimase vuoto. Quando, una sera, una bella principessa italiana ebbe pietà di quei disgraziati, diede loro un pezzo da quaranta franchi, e riconoscendo dai ringraziamenti della donna ch'ella era veneziana, la interrogò con amorevole sollecitudine. La Marianna narrò brevemente la storia delle proprie sciagure e di quelle di suo marito, senza

Quantunque Verdi nel *Ballo in Maschera* abbia fatti avanzamenti più rapidi ed arditi, al pari e forse meglio che col *Simon Boccanegra*, si potranno ribattere tutte le strane, false e cocchie opinioni intorno la decadenza, l'infacchimento, la povertà melodica, l'oscurità, l'oltramontanismo che abbiamo confutato vittoriosamente altra volta, senza che gli accusatori potessero replicarci. Ma le considerazioni in proposito sono ancora troppo vaghe e gratuite; per dedurle più sicuramente bisogna prima di tutto seguirle passo passo: il dramma, ponendovi accanto la musica, notarne se non tutti i pregi e le particolarità almeno le bellezze più salienti e importanti per l'arte, quelle che provengono da una determinata e nuova intenzione dell'autore. Fatta l'analisi diverrà più chiara e facile la sintesi.

ALCUNE NOTE

AD UN'OPERA DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

(Vedi il N. 14).

Abbiam veduto come il Marzolo, trattando il tema del principio patetico, avvertisse una specie d'altalena nelle due azioni reciproche del centro sentiente sulla superficie, e di questa su quello; e il vedemmo inoltre da questo fatto medesimo indurre la necessità di un effetto analogo simpatico in altro individuo ascoltatore. Noi impugnammo la giustezza di questa conseguenza: non ne parve abbastanza evidente e rigorosa l'argomentazione. Ma è egli soltanto sulla spiegazione del fatto che possono sollevarsi dei dubbi? Il fatto esiste realmente qualè viene presentato dal Marzolo? E ad ogni modo è dessa ben provata la natura sensoria dell'azione dell'elemento patetico di un uomo sull'organismo d'un altro uomo, o di un animale sopra altro animale? Il Marzolo l'affirma a modo d'assioma: non ispende nemmeno un attimo per dimostrarne la realtà.

«La des imitations, mais des natures similaires qui se rapprochent et se fécondent comme des plantes qu'on chauffe l'une sur l'autre. L'originalité du fils n'en est pas moins réelle pour avoir quelques traits de ressemblance avec celle du père.»

(Beaum. des Deux Moulins, 1.ºe, juillet 1830.)

alzare peraltro un solo lamento né contro gli uomini né contro il cielo.

— Signora, venne di mezzo a concludere Gambara, che non era brillo, noi siamo vittime della nostra propria superiorità. La mia musica è bella, ma quando la musica passa dalla sensazione all'idea, essa non può avere che gente di genio per uditorio, perocché soltanto le persone di genio possiedono i mezzi di svilupparla. La mia disgrazia procede dall'aver io ascoltato i concerti degli angeli e dall'aver creduto che gli uomini potessero comprenderli. Accade lo stesso alle donne quando la esse l'amore assume forme divine; gli uomini non le comprendono più.

Questa frase voleva i quaranta franchi donati dalla principessa; il perchè ella trasse dal suo borsino un'altra moneta d'oro, dicendo a Marianna che avrebbe scritto in Italia al conte.

— Non gli scriva, o signora, rispose Marianna, e Dio la conservi sempre bella.

A noi garba l'ingegnosa ipotesi dell'autore là dove spiega ancor più diligentemente che nel passo da noi riportato la origine di questo importantissimo elemento delle lingue. Osserva egli che « quella specie di ben essere che costituisce la soddisfazione data comunicare un tale atteggiamento agli organi fonetico-articolatori per cui ne escano quei dati suoni; ed all'opposto quello stato di mal essere, di disgusto, al quale si cerca di sottrarsi, deve atteggiare dal centro fino all'estremità loquente in quella tale specifica maniera l'apparato loquente ».

A meraviglia. Così del principio patetico è spiegata la diversità dell'intonazione, quella del colore più ancora, ed anche, quando ha luogo (che non lo ha sempre) la diversità degli aggregati di consonanti e vocali, secondo che il centro sentiente opera sugli organi fonetico-articolatori in condizioni di dolore o di contento, nonché secondo l'indole o l'intensità di tali sentimenti. Ma siamo costretti a ripetere che noi non siamo capaci di intravedere un necessario legame tra quel fatto e ciò che va poscia soggiungendo il dottor Marzolo. « Qui, ei dice, bisogna bene determinare il processo di questa concordia, di questo consenso, onde ne risulta una specie d'intelligenza tra quello che emette la voce e l'ascoltatore. Questa succede per opera di simpatia, restando sempre la voce nella sua condizione generica di fenomeno sonoro, senza rapporti ideologici ». E notinsi quest'altra parola: « Bisogna ben guardarsi dal confondere l'azione sensoria con quella mnemonica, cioè che suscita una ricordanza. Fin qui trattasi sempre di una azione sensoria con effetto simpatico. Il rapporto ideologico è tutt'altro; per questo devono già essere precedute date sensazioni da poter ricordare ».

E per ultimo: « Questa specie d'intelligenza che si ottiene coi suoni patetici è quella che succede fra gli animali conparati nei loro dialoghi, la prima volta che s'incontrano: in seguito poi per la ripetizione in altre opportunità di queste grida stesse, non può a meno di non destarsi in essi la reminiscenza di quanto loro accade nella prima volta che tali grida odono, e quindi tali grida acquistano un vero significato ideologico, suscitando l'immagine di quell'oggetto d'onde tali grida uscivano o tutta la concomitanza delle associazioni ».

Come ognuno può vederlo, il nostro autore espone circostanziatamente il fenomeno, studiandosi con molto scrupolo di additarne al tempo stesso le ragioni. Ma l'argomentazione del Marzolo è per lo meno incompleta. In leggere le sue parole si sarebbe quasi indotti a supporre che questa sorprendente trasmissione di sensazioni piacevoli e dolorose venga operata mediante una specie di corrente magnetica, la quale, emanata dall'uomo o dall'animale che produce per dolore o per gioia il suono patetico, abbia facoltà di determinare nell'uomo od animale ascoltante una sensazione di dolore o di gioia congruente a quella ond'è affetto il primo uomo od animale.

Ma a noi sembra non ci sia alcun bisogno di ricorrere a così alto ordine di cause (né probabilmente vi pensava nemmeno il Marzolo) onde spiegarci gli effetti dell'elemento patetico sull'uomo od animale ascoltatore. Analizziamo del resto il processo del fatto. Un suono patetico (di contento, supponiamo) è emesso da un

uomo. L'orecchio di altro uomo ne è colpito: i suoi nervi acustici, e quindi il suo centro sentiente, tutta la macchina infine, ne risentono una determinata impressione. Se poi quel suono fosse di dolore, l'impressione nell'ascoltatore sarebbe naturalmente diversa. Non per questo sarà una sensazione dolorosa. Come non è dolorosa la vista di un color verde o violetto dopo quella di un rosso vivido. Sono due sensazioni di natura diversa, tanto per l'intelletto che pel sentimento, ma senza però aver potere di determinare alcun dolore né fisico né morale. Dueque modificazioni diverse potranno aver luogo nell'ascoltatore secondo l'intonazione, secondo il colore fonetico dell'elemento interiettivo, ma non vi si uniranno per questo necessariamente, siccome il nostro scrittore lascierebbe quasi sospettare, i sentimenti di contento o dolore. Più sotto, quando passeremo ad esaminare particolarmente tale argomento dal punto di vista musicale, esporremo più chiaro il nostro pensiero su quest'ardua e rilevantissima questione. Che un'azione sentimentale dei suoni e dei colori esista, noi siamo indotti a crederlo. Ma non pensiamo che negli effetti dell'elemento patetico essa possa aver molta parte, come ne ha invece nella musica. Anzi per spiegarli non la ci pare strettamente necessaria. E difatti non è egli vero che anche restringendo codesta azione ai soli rapporti ideologici, supponendola sola mnemonica, di nulla valgono ad essere infirmate le splendide teorie dell'autore sull'origine e sugli elementi delle lingue? Se gli animali non ottenessero d'intendersi coll'elemento patetico precisamente la prima volta che s'incontrano, pazienza!... e l'otterrebbero alla seconda. Anzi non è inverosimile che possano anche intendersi egualmente alla prima, giacché quell'uomo o quell'animale che avrà già emessi anche da solo, da sa quante volte, dei suoni patetici, cioè delle esclamazioni di contento o di corruccio, la prima volta che gli verrà fatto d'udirne di consimili da altro uomo od animale non tarderà a sospettare che questo secondo uomo, questo secondo animale possa trovarsi in quello stato di contentezza o di sofferenza da lui provato e riprovato. Ecco dunque che senza ricorrere a nuove o poco solide ipotesi è possibile, se non è inganniamo, spiegarci e l'azione e gli effetti del principio interiettivo. Quello che ci sembra indubitato si è che la compassione, la simpatia propriamente detta, non si possa provocare senza il concorso dell'azione mnemonica, dei rapporti ideologici.

Se quest'azione è mnemonica per lo meno in parte, non sarà possibile neppur di intenderla in un senso assoluto le applicazioni che dall'autore abbiamo veduto farsi alla musica della sua teoria.

Anzitutto, siccome già notammo, conviene accettare collo debite riserve la sua proposizione che la musica sia un prodotto tutto dell'elemento patetico. E qui giova osservare prima d'ogni altra cosa che in musica il principio interiettivo non può presentarsi che con due soli de'suoi tre elementi concomitanti, giacché in quest'arte, considerata separatamente dalla parola, non esiste traccia né di consonanti né di vocali. Qui dunque non può essere questione che di que' due elementi del principio patetico che noi distinguiamo coi nomi di intonazione e di colore fonetico, e che dal Marzolo furono verisimilmente compresi sotto una sola denominazione; la pri-

ma. Del resto la musica ha suoni acuti, medi e gravi: gli strumenti musicali, comprese le voci umane, offrono qualità diversissime di suono. Ma né queste qualità o colori sonori valgono a costituire musica, né meglio vi perviene una mescolanza di suoni acuti e gravi arbitraria. È mestieri che questi suoni, che l'intonazione cioè sia regolata e circoscritta da determinate leggi, così dette tonali, nelle quali si veramente è riposto l'unico elemento essenziale della musica. Elemento pertanto che anche da solo basta a caratterizzare qual musica una qualsivoglia successione o combinazione di suoni, purché da lui guidata, mentre a tanto non basterebbero, nemmeno congiunti, né il ritmo, il quale trovasi nella poesia scompagnata dalla musica, né l'intonazione, né il colore: i quali due fanno mostra di sé non solo nelle declamazioni oratorie, ma persino nelle parole di qualsiasi uomo alquanto appassionato; e senza che perciò affermar si possa che quell'uomo, che quell'oratore facciano della musica. Non è esatto adunque il dire col detto autore che la musica è tutta un prodotto dell'elemento patetico: quest'elemento vi esiste, è vero, quasi sempre quale concomitante dell'elemento essenziale; ma la sua presenza non è necessaria. (Continua)

RIVISTA.

9 Aprile.

SOMMARIO. - Spettacoli milanesi. - La nuova opera di Meyerbeer. - Tamberlick nel Trovatore. - Hans von Bülow e F. Liszt. - Cenno biografico di Riccardo Wagner.

I teatri musicali di Milano sono chiusi, e chi sa quando e come s'apriranno. Si dice che la stagione della primavera sarà inaugurata alla Carobbiana colla bell'opera di Flotow, *Marta*, in cui canterebbe la signora Saint-Urbain. Per lunedì nello stesso teatro è annunciato un concerto di beneficenza peggli operai disoccupati e bisognosi: a questo sollecitissimo scopo si prestano i professori d'orchestra e i cori della Scala, la Banda Civica, l'esimio Bottesini, gli artisti di canto Angelica Moro e Achille Malagola: il programma è interessante, vario, l'esecuzione assai promittente: così il pubblico, che speriamo accorrerà in folla, avrà il doppio compenso di divertirsi e di fare del bene. Del resto la cronaca musicale d'Italia non ci offre che qualche flauto, e fra gli altri quello famosissimo del *Saltimbello* a Napoli!

A Parigi tutta l'attenzione del pubblico e del giornalismo è assorbita dall'entusiasmo pel *Pardon de Ploërmel* che fece finalmente la sua prima comparsa. Meyerbeer ha creato un nuovo capolavoro. Ettore Berlioz nel *Journal des Débats* fece sull'esito il seguente brevissimo cenno:

«La nuova opera di Meyerbeer ottenne al teatro dell'Opéra Comique uno di que' trionfi strepitosi, di cui la storia dell'arte non ci offre che rarissimi esempi. Dal principio alla fine dello spettacolo, l'audienza manifestò il suo entusiasmo, ed al calar della tela le acclamazioni furono tali, che ad onta dell'abituale sua riserva l'illustre maestro dovette comparire sulla scena. Il compo-

sitore e gli esecutori non furono i soli meritevoli di questa rappresentazione memorabile: il pubblico dovette applaudire ancor lo sforzo delle decorazioni, gli effetti del meccanismo che sono di una singolare bellezza e novità.

«L'apparizione del *Pardon de Ploërmel* è un avvenimento.

Per dare un'idea della cura quasi insaziabile con cui Meyerbeer provvide al buon esito ed alla perfetta esecuzione dei suoi lavori, basti il dire che il teatro dell'Opéra Comique concesse all'illustre compositore otto giorni appositi di riposo per gli allestimenti, e che si fecero nemmeno che quaranta prove complete d'orchestra. Si dice che oltre le capre, i ruscelli di acqua viva, e tutte le infinite esigenze della scena, del costume e della decorazione, Meyerbeer abbia chiamato da Manheim un famoso macchinista a bella posta per fabbricare certi congegni.

I Parigini nella grande aspettazione del *Pardon de Ploërmel* furono un po' distratti dalla comparsa di Tamberlick nel *Trovatore*: il celebre virtuoso stavolta si fece applaudire assai meglio che pel fenomenale *do diesis!* Scosse l'uditorio coll'accento patetico, colla passione veramente del canto così da vincere al confronto lo stesso Mario che non eguaglia nella tenerezza e nella dolcezza, ma supera nell'energia. - Dovette ripetere il terzetto del primo atto, l'aria del secondo, e la scena sublime del *Miserere*: nelle prime quattro rappresentazioni si fecero cinquanta mila frauchi d'introiti! Questa è la prova più persuasiva dell'esito.

I musicisti dell'avveire si apparecchiano a fare la loro campagna di propaganda anche fuori di Germania, con mezzi attivi, concordi e perseveranti. Nell'Allemagna del Nord la scuola dell'avvenire ha ormai molti proseliti, a Weimar, Dresda o Berlino ove le opere di Wagner, Liszt, Schumann, Berlioz ed altri minori si ascoltano, si ammirano e si applaudono; peccato che gli apologisti e gli oppositori toccando gli estremi della lode e del biasimo non abbiano colla moderazione della critica assegnato il vero merito di questi arditi innovatori! Forse a Parigi si concilieranno più facilmente i pareri, perchè l'eccelettismo del gusto rende più facile la tolleranza ed il discernimento. Hans von Bülow, pianista della corte Prussiana, genero di Liszt, il grande insegnante a Berlino della musica avvenire, il concertatore del *Lohengrin* e delle *Odi sinfoniche*, ora si trova a Parigi allo scopo apparente di dar concerti di combulo e di suonare Mozart e Beethoven, ma forse colla più vasta intenzione di farsi il propagatore della scuola avvenire anche nella grande capitale del mondo civile. Con ciò si accolla anche il permesso di due anni domandato da Liszt al granduca di Weimar: Hans von Bülow fa da precursore: verrà dopo il Messia. A Parigi anche i critici più valenti non hanno una precisa cognizione del nuovo sistema, se non dalla musica istrumentale di Berlioz e un poco dai concerti sinfonici di Liszt: non si conoscono che a frammenti le opere romantiche di Wagner, e le sinfonie poetiche di Liszt vi sono affatto ignote. - Vedremo se Liszt colle sue composizioni saprà ridestare quegli entusiasmi, con cui fu accolto da giovinetto a Parigi, quando gli bastava la gloria d'incomparabile pianista.

Wagner da Venezia, ove passò l'invernata, tornerà presto a Zurigo, il consolante rifugio del suo doloroso esiglio. - Non sarà discaro a' nostri lettori l'apprendere qualche notizia intorno la vita e le opere di questo bel- l'ingegno, il quale alla forza perseverante dell'intelletto unisce la bontà del cuore, che gli valse grandi conforti in mezzo alle molte amarezze della vita.

Riccardo Wagner nacque a Lipsia nel 1813. - Per- dati i genitori a 17 anni rimase in balia di sé medesimo. D'ingegno versatile, da principio si diede a sfiorare con febbrile impazienza tutti gli studi; faceva mille progetti e a nessuno s'arrestava. Fu pittore, scrittore di drammi, di versi; all'università di Lipsia apprese filosofia e fece profondi studi di estetica, per cui riesci critico acutissimo. Ebbe lezioni d'armonia da Weirachel, e nel 1832 scrisse una sinfonia che avrebbe fatta eseguire a Vienna se non fosse stato scoraggiato dagli ostacoli e dal cattivo indirizzo che, a suo avviso, seguivano gli artisti di quella capitale. - La sinfonia fu suonata a Lipsia nel 1835. A Wirtzburg presso il fratello Alberto compose la prima opera li- rica, *Le Fate*, e poscia di nuovo a Lipsia *La Filarmonia di Palermo*. - Chiamato a dirigere l'orchestra di Magdeburgo, cominciò a impraticarsi dell'istromentazione, e ad attuare il germe dei futuri intendimenti. Disciolto la società del teatro di Magdeburgo, Wagner passò a Kö- nigsberg, ove prese moglie nel 1836. Sempre in lotta colle più stringenti necessità della vita, risoluto ad escirne in qualche modo, avea divisato di recarsi in cerca di miglior fortuna a Parigi. In un breve soggiorno a Dresda gli balenò l'idea di musicare il *Cola da Rienzi*: eletto diret- tore dell'orchestra di Riga, vi rimase fino alla primavera del 1839 e scrisse i due primi atti del *Rienzi*. Inquieto, nojato di quel triste paese, s'avviò per mare a Londra. Durante un viaggio fra le ghiacciate montagne della Nor- vergia udì narrare la leggenda del *Fliegende Holländer* e s'invogliò di farne un'opera. - Anche delle nebbie di Londra e della stemma britannica ben presto fu sazio. Tra- versando la Francia conobbe Meyerbeer che fu colpito dalla lettura dei due primi atti del *Rienzi*: dall'autore del *Pro- feta* Wagner ebbe segnalate prove d'affetto. A Parigi però la fortuna non gli volse propizia, chò nessuno dei diret- tori volle accettare le sue opere, per naturale ripugnanza a quelle forme strane e recondite che si oppongono alla popolarità. - Nel 1841 le due opere *Rienzi* e l'*Olan- dese volante* erano compite. Il teatro di Dresda avea accettato la prima, e l'unico Meyerbeer si era incaricato di far rappresentare la seconda al Teatro Reale di Ber- lino. - Il *Rienzi* a Dresda nel 1842 ebbe fortunato suc- cesso, a tal segno che si volle prevenire Berlino allestendo in tutta fretta anche l'*Olandese volante*, il quale ebbe bellissime accoglienze.

A Berlino invece le due opere di Wagner furono ac- colte freddamente. Le idee e i principi sui quali è fon- data la teoria della musica dell'avvenire (*Zukunftsmu- sik*) hanno il loro grande sviluppo nel *Tannhäuser* e nel *Lohengrin*, *drammi musicali* in cui tutte le regole con- sentite dall'arte sulla forma e sullo scopo della musica lirica sono ripudiate. Nel *Tannhäuser* s'intrecciano le due leggende del trovatore Tannhäuser e del torneo di

Wartburg: nel *Lohengrin*, le altre due leggende di San Graal e del cavaliere del Cigno. - Il *Tannhäuser* fu rap- presentato a Dresda nel 1844 con grandissimo esito, e l'autore per ricompensa fu eletto direttore dell'orchestra del teatro Reale, ove rimase fino allo scoppio della rivo- luzione del maggio 1849. - Affiliato al partito democra- tico, al momento della reazione dovette fuggire, e salvarsi sotto la protezione di un paese libero, la colta Zurigo che l'accolse colla più cordiale ospitalità. L'ultimo suo dramma romantico è il *Tristano ed Isolda*, che si rappre- senterà fra breve nel teatro di Carlsruhe. - Riccardo Wagner scrive la musica e la poesia delle sue opere, poichè come quasi tutti i musicisti dell'avvenire è valente nel maneg- gio del verso e dello stile, coltissimo di lettere e scrittore di critica. - In Germania è salutato il migliore dei li- brettisti. - È autore di un lavoro interessantissimo, *Oper und Drama (L'Opera e il Dramma)*, diviso in tre parti, la prima intitolata *Die Oper und das Wesen der Musik* (l'opera e l'essenza della musica), la seconda *Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dicht- kunst* (la Commedia e l'essenza della poesia drammatica), la terza *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft* (la poesia e la musica nel dramma dell'ave- nire). - In questo libro si trova tutta la teoria della nuova scuola amplamente sviluppata; egli è un com- mentario diffuso col quale gli esclusivi ammiratori della *Zukunftsmusik* possono penetrare in quelle intenzioni astratte e latenti che dal *dramma musicale* non si saprebbero indovinare senza un preavviso. - Crediamo che il libro di Wagner sia come le sue opere musicali: il prodotto cioè di una mente fortissima, in cui accanto alle stranezze, alle oscurità, alle affettazioni del nuovo, dell'originale, al pro- posito impotente di voler tutto significare, si trovano vere bellezze, pensieri sublimi e slanci spontanei. - Se Ric- cardo Wagner non è un genio, è certo un ingegno vigo- roso, tenace, estesamente comprensivo. Non si può negare ch'egli non sia riescito a formarsi una scuola che tende con unità di vedute e di mezzi ad operare una rivolu- zione nella musica: crediamo che di questi tentativi anche infruttuosi l'arte in qualche modo avvantaggi, se non al- tro per l'atrito della discussione, o per questo non pos- siamo approvare le intolleranze della critica che non sa apprezzare quanto vi può essere di buono e di vantag- gioso al miglioramento dell'arte nelle opere di questi co- raggiosi utopisti, nei quali ci sarebbe da lodare se non al- tro l'amore reciproco, la concordia, la perseveranza, e so- vratutto quella cultura che li fa forti contro l'ignoranza che pur troppo distingue la grande maggioranza dei com- positori.

CARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE

(CORRISPONDENZA DELLA GERMANIA)

Berlino, 4 Aprile.

Questa volta ho a farvi cenno di due pubblicazioni di grande importanza.

1.^o Dell'opera del Padre Anselmo Sebubiger, cantore del ca- pitolo del Benedettini in Einsiedeln: *la Scuola dei cantori in S. Gallo dal secolo 8.^o al 12.^o*, pubblicata in Einsiedeln.

L'opera, in 4.^o grado, contiene 96 pagine di testo, e fogli di documenti e 60 esempi in 80 pagine. È un'edizione elegante, con frontispizio stampato a colori, ed ogni capitolo è adornato di una vignetta; i documenti sono stampati sopra carta bellissima e fregiati di iniziali, ecc., secondo il metodo antico; le note degli esempi sono di una chiarezza e precisione straordinaria. Tutto questo però non è che un accessorio; il suo pregio principale sta nel contenuto. In dodici capitoli, con tutto lo sfoggio dell'erudizione musicale, e fondamento nello stile più intelligibile, che tal- volta però con più entusiasmo sollevasi fino alle più ardite figure retoriche, avvilta storia circostanziata dell'origine della tanto ce- lebrata Scuola dei cantori di S. Gallo, antichissima asilo del vero canto Gregoriano. È noto che Romanus portò in S. Gallo la copia autentica dell'Antifonario di S. Gregorio; vi fondò la celebre Scuola dei cantori, adoperandosi incessantemente per il canto ecclesiastico. Quale ricordanza ci siasi acquistata, quali frutti abbia prodotto nel corso degli anni, quali valenti maestri del canto it- turgico siano ussiti dalle tranquille colle della grande abbazia dei Benedettini, il lettore apprenderà dall'opera medesima. Il punto culminante; l'età d'oro, direbbero, della Scuola dei cantori di S. Gallo si collega col nome di Notker, il celebre autore delle così dette *Sequenze*, delle quali Sebubiger dà non solo il più esatto elenco, ma anche saggi della poesia, felicemente tradotta e le melodie. Non meno grandi sono Ekkehart I e II. Di Ermanno Contrastus si cantano ancora oggidì la *Selva Regina* e *Alma Redemptoris*. Wipo si donò il celebre canto pasquale. Molto istruttive sono le spiegazioni di Sebubiger sopra l'antica nota- zione e il modo di decifrarla. Gli è vero che nulla di nuovo contengono per gli iniziati, ma nella loro compendiosa esposi- zione saranno ben accetti al compositore non meno che al profano ed allo studioso. Lo stesso dicasi dell'illustrazione delle 33 copie, presentata come documenti, del Codice del Convento di S. Gallo di Einsiedeln, ecc. - Per le notizie di sì numerose composizioni (alcuna inedita di Notker, Tolles, Ekkehardus, Notker fleco, Berno, Ermanno Contrastus, di un autore incognito del secolo XI, di Enrico monaco, di Godeschalvus monaco, di S. Lesano IX Papa, di Wipo, l'accurato autore, che ora vede finalmente coronati dal più bell'esito l'opera sua, costargli una fatica di lunghi anni, meritasi la gratitudine di tutti gli amatori del canto Gregoriano.

2.^o Della *Musica divina* del canonico D.^o Pruske.

Che di recente da persone competenti siasi fatto molto per la restaurazione della decaduta musica sacra, è certamente opera lodovolisima. Si sa che nelle chiese cattoliche regna una vera anarchia. A ragion d'esempio vengono spesso volte eseguiti pezzi d'opere teatrali durante il servizio divino. Mi ricordo di avervi udito arlo, ecci, ecci, della *Clemenza di Tito*, del *Frisolant*, del *Sacrificio interrotto del Tannhäuser*, ecc. Cose simili ed ancor più irriverenti vengono eseguite nei più sacri momenti con tutto lo sfog- gio di violini, bassi, trombe, tromboni, ecc. In compagnia poi la è cosa ben triste, o il maestro suona sull'organo le più miserabi- li melodie, o da un paio di contadini vengono elegite Messe, Vespri, ecc. con un accompagnamento abominevole di ributti cantadini concertanti. Nelle città la bisogna non procede molto meglio, ciò non dipende dagli esecutori, ma dalla mancanza di esecuzioni. Questi, salvo poche eccezioni, si sono tanto allon- tinati dallo stile convenevole per la chiesa, che la loro musica potrebbe più presto esser ascoltata al teatro. Bübler, Pausch, Dabell, Schildermaier, Schmidt, Dreyer, Emmerich e molti altri, le sue Messe, Vespri, ecc., formano quasi esclusivamente il repertorio della campagna e delle piccole città, meritano, per dura cosa che sia, di esser rigettati dalle chiese cattoliche, il cui ser-

vizio divino essi profumano colle loro musiche frivole. Ed, Preindl, Aillinger, Hahn, Brosig, Kempler, Dröbisch, Bybler, ecc, si sono elevati a una certa altezza, ma anche le loro composizioni non raggiungono interamente lo scopo. Epperò nell'alta rimane che di ritornare a quelle opere che, come oggim sa, formano l'età dell'oro della musica sacra cattolica, e che in Palestrina ed Orlando di Lasso raggiunsero la perfezione. Il canonico dott. Pruske ha aperto in Germania la strada a questa tendenza colla pubblicazione di una raccolta che non ha ancora la sua pari, e della cui eccellenza fa le- stimonianza l'unanime giudizio dei dotti musicisti. La raccolta, stam- pata da Pustet in Regensburg, in bellissima edizione e nondimeno a buon prezzo, è arrivata al terzo volume, ciascuno dei quali contiene 600 pagine, senza contare le parti staccate, e porta il titolo di *Musica divina*. Il volume primo racchiude, oltre il *Natus Missarum Selectus*, più di 56 messe (da quattro ad otto voci). Il volume 2.^o contiene *Motetti* per tutto l'anno ecclesiastico. Il vo- lume 3.^o, ora pubblicato, abbraccia, come la *Gazzetta Musicale* annunciò già nel N. 12, *Vespri*, *Salmi*, *Inni*, *Magnificat*, *Antio- no*, *Marianae*. La possibilità della pratica esecuzione di tutto lo composizioni contenute nei dotti tre volumi fu già dimostrata col fatto del defunto maestro Gio. Giorgio Mettenleiter nel coro dell'antica cappella. Concedo che sia difficile di ben produrre que- sti capolavori contrappuntistici; ma la difficoltà non è poi sì grande come la si immagina. L'ostacolo maggiore sarà ben quello del mal vezzo dei nostri orecchi, del gusto corrotto, della mala vo- lontà, del pregiudizio, dell'indisposizione degli strumentisti, e della gelosia dei compositori. Ma non dovesi dimenticare che per comprendere queste antiche composizioni classiche è necessario conoscere a fondo il canto Gregoriano, sul quale sono costruite. Bisogna che venga prima introdotto il canto Gregoriano nella chiesa; quindi piccolo sarà il passo per arrivare a questi pol- lici capolavori musicali. A questo proposito ricordo il lavoro del summentovato maestro, Gio. Giorgio Mettenleiter: « *Einrichtung choral* ».

Chiedo la presenza con un'osservazione: la mia opinione sulla *Musica dell'avvenire* non è punto pessimista, come voi credete, secondo la postilla che feceste alla mia corrispondenza nel N. 12. Io l'ho studiata a fondo e lungamente; vi trovo buoni germi, né lodo molte cose, ma devo pure biasimarne molte altre. Ho esaminato gli scritti di Liszt, di Sobolewsky, di Cornelius, di Bü- low, ecc., e per troppo la mia opinione non si è molto miglio- rata. Io fammiro il Liszt *concertista*, ma non so entusiasmarvi in pari grado per il Liszt *compositore*. È possibile, e lo concedo volentieri, che il mio orecchio sia prevenuto dalla classica mu- sica di Mozart, Haydn e Beethoven. Sono disposto a comparire uno *stazionario*, che non sia progredito abbastanza, per inten- dere le idee trascendentali di questi signori e maestri, nella mia sincerità mi contento di non poter comprendere il misticismo di tali lavori; ma colla miglior volontà non posso, almeno per ora, vaghiaggare le progressioni armoniche delle Poesie Sinfoniche. *Les Preludes al Male di Liszt*, riportato a ragion di esempio dalla *Gazzetta musicale del Buon Remo*.

La mia idee son belle, difficilmente posso assimilarle a musiche che siffatte. Sogno che il mio avvito, che ognun può riguardarlo come vizio, anche in forma del bello, dov'essere bello, regolare e naturale.



— **Bologna.** Il secondo concerto del pianista Gennaro Perrelli ebbe luogo il 29 marzo al teatro del Corso. Accolto con grandi applausi, il valente concertista dovette ripetere la sua Fantasia sulla *Figlia del Reggimento* e sulla *Norma*, ambedue accompagnate dall'orchestra. Gli altri pezzi da lui suonati furono la sua Fantasia sul *Roberto il Diavolo* e la *Marchia di Gioacchino*. Sabato 9 il Perrelli doveva dare il concerto d'addio, dopo il quale contava di partire per Roma.

— **Firenze.** Leggesi in qualche giornale che il granduca di Toscana offre un premio di scudi 70 al maestro che comporrà la messa a cappella più conforme all'ideale ed allo stile religioso, secondo le regole moderne.

— **Fiume.** L'*Aroldo* di Verdi ebbe un esito brillantissimo. I brani più applauditi furono: la *Sinfonia*, l'*Aria del tenore*, il *finale dell'atto primo*, tutto l'*atto secondo*, l'*Aria del baritone* e il *quartetto finale*. La Poni fu giustamente festeggiata come una delle migliori artiste. La parte di Aroldo, che il tenore Dell'Armi tanto predilige, non poteva trovare un interprete più valente. Il Baraldi ha anch'esso incontrato la generale approvazione per la sua bella voce e pel suo buon metodo di canto. Bene il basso Vinalz e l'altro tenore Marimpicci. Scene, decorazioni, vestuari splendidi; di grand'effetto la scena della burrasca. A giorni andrà in scena la *Linda*, con due nuovi artisti, il basso comico Demi, e il contralto Annetta Rasori; in seguito la *Traviata*, in cui si produrrà di nuovo il tenore Dell'Armi, mentre nella *Linda* canterà il tenore Marimpicci.

— **Messina.** Caterina Howard, melodramma in 3 parti di S. Bibera, musica del maestro A. Laudano.

Passare a rassegna una nuova opera, dopo la prima edizione, è cosa da per sé stessa ardua e quasi impossibile; che diremo poi quando quest'opera ci riguarda così da vicino, sì per l'amicizia che ci lega al poeta o al maestro, sì per la patria che abbiamo con essi comune? Aspettando dunque che il pubblico suggerisca o cancelli il suo primo giudizio, ci limiteremo a registrare quello emesso nelle prime due sere *puramente e semplicemente* (come direbbe un notaro). Registriamo dunque quest'altro bel successo del maestro Laudano, la cui musa, peccato che si tenga paga d'una corona di pampini cittadini, senza altro anelare! Tutti ebbero applausi vivi ed unanimi e chiamati al proscenio. Artisti, maestro, pittore, critici ed anche... il poeta. Ne volete più? L'Anselmi al duetto con Padilla, al gran finale del quarto atto, al terzetto del quinto e al finale dell'opera; Padilla alla sua risonanza, al duetto con Pagnani, e questi, oltre ai pezzi suddetti, nella sua aria, ebbero applausi e chiamate sotto in compagnia del maestro. (Tremarcolle)

— **Napoli.** Al S. Carlo la sera del 25 marzo andò in scena il *Saltimbanco* di Pizzini, ed ebbe un esito disgraziato. L'autorità non voleva permettere la seconda rappresentazione, temendo qualche disordine, ma infine condiscese alle istanze dell'impresa. Alla seconda recita le cose non migliorarono, e quasi tutto passò in mezzo ai risi ed alle derisioni. L'opera fu cantata dalla Medori, da Prudenta e Cotelli.

— **Vizza.** Bazzini ha suscitato insidii epistolari ne' suoi concerti, ai quali accorsero in gran numero i buongustai, di cui abbonda questa città, convegno tuttavia fortissimo di stranieri d'ogni nazione.

— **Trieste.** Si confermano le buone notizie dei *Maschietti*, nuova opera del maestro Sisti. È musica, dicesi, ben fatta, solenne, contenga molto reminiscenze. La Berlini, in particolare, Irfa e Coraggio vi colsero applausi.

CRONACA STRANIERA

— **Basilea.** Ed. Franck, professore al Conservatorio di Colonia, venne nominato professore di musica all'Università di Berna e direttore della Società musicale della stessa città. La scuola di musica che vi esiste sarà convertita in Conservatorio l'autunno prossimo.

— **Kiev.** Giuseppe Wieniawski, dopo aver dato un concerto a Varsavia, ne diede quattro nella sala dell'Università in Kiev, ed uno a beneficio degli studenti, che lo festeggiarono con brillanti ovazioni. La pensione delle damigelle nobili rappresentò, in onore di lui, un'operetta intitolata, *La vita d'un artista*.

— **Mosca.** Il Dott. Schaffnaut ebbe incarico dal re di scrivere una storia della musica in Slavica.

— **Parigi.** Berlioz terminò da lungo tempo le sue memorie; le cominciò a Londra nel 1848 e vi diede compimento a Parigi nel 1854. Contenevano esse molte notizie intime sulla sua vita e sopra i suoi contemporanei, egli aveva deciso che la loro pubblicazione non avrebbe luogo che dopo la sua morte. Dietro reiterati inviti si è però determinato a renderne di pubblica ragione una parte. La pubblicazione è già cominciata; un giornale di Parigi, *Le monde illustré*, ne compirà il manoscritto, e ne stampa i capitoli, omettendo quelli che Berlioz si trattiene.

— **Parma.** La Bosio e Tamberlick furono nominati cantanti della Loro Maestà imperiali. L'onore di cui fu insignito Tamberlick è già stato impartito a Lablache, Tamburini, e Rubini; esso dà diritto a portare una medaglia e l'uniforme. In quanto alla Bosio, ritenesi che ella sia la prima cui toccasse tale onorificenza.

— **Praga.** Il 12 marzo ebbe luogo il secondo concerto dell'Unione medico-accademica, sotto la direzione del pianista della Corte prussiana, Hans von Bülow, di Berlino. Vi assistettero circa 2000 persone. Il programma conteneva otto pezzi, oltre un Prologo di circostanza. 1.^o *Overtura del Beethoven Cellini* di Berlioz; 2.^o *Wanderer* di Schubert; 3.^o *Fantasia* di Schubert, op. 18, orchestrata da Liszt; 4.^o *Festklänge*, Poema sinfonico di Liszt; 5.^o *Faust-Overtura* di Riccardo Wagner; 6.^o *Due Lieder* di Roberto Schumann e Roberto Franz; 7.^o *Rapsodia ungherese* di Liszt; 8.^o *Preludio* dell'atto 1.^o dell'opera *Tristan und Isolde* di Wagner; 9.^o *Mazurka*, Poema sinfonico di Liszt. - Il primo di questi *Concerti dei medici* ebbe luogo l'11 marzo 1858, sotto la direzione di Liszt.

— **Venezia.** La *Norma*, colla Lafon, inaugurò la stagione italiana, e piaciè molto. Il *Rigoletto*, di Verdi, che vi tenne dietro, fece fiasco; conviene dire che l'esecuzione ne sia stata deplorabile, in quanto che quest'opera fu sempre accolta a Vienna con particolare favore. Al *Rigoletto* doveva succedere l'*Ernani*. Vedremo quale accoglienza si farà a quest'altra opera di Verdi.

— Leggesi nei *Blätter für Musik*: «Riccardo Wagner abbandona Venezia ai primi di aprile, e si reca a Lucerna, onde terminare il terzo atto della sua opera, *Tristan und Isolde*. Finito questo lavoro, Wagner si porterà a Nuova-York allo scopo di farvi rappresentare le sue opere». (T)

— **Wien.** L'anniversario secolare della nascita di Schiller, che cade il 10 novembre, sarà celebrato con un festival il 10 giugno prossimo, essendo la stagione d'estate più opportuna per questa sorta di feste che attirano sempre un grande concorso. Ecco il sesto del programma: il giorno 11, rappresentazione dei *Briganti*; dopo la sponziosa, marcia verso la casa di Schiller; il 13, *Pisen*; il 15, *Cabala ed Amore*; e così di seguito, ogni due giorni un dramma. Questa serie di rappresentazioni sarà chiusa, il giorno 30, con quella del *Guglielmo Tell*. La vigilia dell'anniversario, cioè il 9, festa musicale: opera di circostanza, testo del celebre poeta Balza, musica di Liszt; 9.^a Sinfonia di Beethoven.

TITO DI GIO. RICORDI *Editore-proprietario responsabile*

FILIPPO DON. FIORI, *Redattore*.

GAZZETTA MUSICALE

DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 16

17 Aprile 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

Per Milano Fiorini nuovi 7 —
Per la Monarchia » 8 40
Per gli altri Stati Italiani » 9 80

Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.

SEMESTRE e TRIMESTRI in proporzione.

Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si daranno pure i *Supplementi* al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso l'I. B. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omenoni, N.° 4, e sotto il portico a fianco dell'I. B. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.

Lettere, gruppi, ecc. dovranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Alcune note ad un'opera di prossima pubblicazione. - *Rivista.* - Nuove pubblicazioni musicali. - *Carteggi.* - Firenze. - *Notizie italiane.* - *Opuscoli stranieri.* - Prospetto delle opere italiane rappresentate sui teatri d'Europa nella stagione di Carnevale-Quaresima 1859-60. - *Appendice.* Lucrezia Agujari.

ALCUNE NOTE

AD UN'OPERA DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

(Vedansi i N. 14 e 15).

È pure da accettarsi con molte cautele l'altro asserto del Marzolo, che la musica cioè non faccia in alcun modo parte delle belle arti imitative. Per verità noi medesimi sembrammo più volte propugnare un consimile assunto, allorché ripetutamente tentammo richiamare l'attenzione dei critici sulla differenza che passa tra la natura della musica e quella delle arti del disegno: abbiamo mostrato com'ella operi a rovescio di quella. Ma ciò intendevamo da un certo aspetto e sino a un certo punto; e se forse sostenemmo tale sentenza in un senso troppo assoluto si fu per reagire contro il mal vezzo troppo invalso, presso questi critici me-

APPENDICE

LUCREZIA AGUJARI

SOPRANNOMINATA LA BASTARDINA

Benchè sia un soprannome sulla cui interpretazione non c'è bisogno di molta scienza, pure non sono mai riuscito a conoscere precisamente per quale ragione questa distinta cantatrice fosse chiamata in Italia e fuori la *Bastardina*, se cioè per illegittimità di nascita o per quanto ne disse Sara Goudar in una lettera che rapporteremo dappoi, e che si riferisce esclusivamente al suo canto.

Contemporanea di Caterina Gabrieli e di Faustina Bordoni, ella nacque a Ferrara nel 1745, si maritò a Parma, nel 1780, con Giuseppe Colla maestro di Cappella di quella corte ducale, e morì colà il 18 maggio 1785.

desimi, di confonderla l'azione con quella delle altre arti. Non potrebbesi, ci pare, asserire assolutamente che mentre gli artisti delle arti imitative traggono da tipi fuori di loro il loro esercizio, il compositore di musica invece non abbia alcun tipo in natura (e qui l'autore sembra contraddirsi, dacché tipo dell'artista musicale, anche secondo il suo pensiero, sarebbe tuttavia l'elemento patetico) ed obbedisca puramente ad una direzione *oggettiva*. Non potrebbesi, diciamo, ciò affermare assolutamente, in quanto che se la musica risveglia nell'ascoltatore le idee di piacere o di dolore, lo risveglia, sì, per azione sensoria, ma anche perché imita la tinta della voce, la forma dell'elemento patetico determinata dal centro senziante di un uomo in istato di piacere o di dolore.

Del rimanente, allorchè dicesi che una musica è dolorosa, gli è un modo di dire, e null'altro. La musica, salvo il caso in cui imiti onomatopoeicamente grida di terrore, di spavento, e così crediamo sia pure dell'elemento patetico, non ingenera dolore, vale a dire una sensazione disgustosa. I suoi toni minori, i suoi movimenti lenti, i suoni medi o gravi, i colori vocali o strumentali, tutti mozzati che noi chiamiamo cupi, malinconici, non ingenerano di per sé un or-

L'estensione delle sue note, la purezza, la perfezione della sua intonazione, la seduzione o la potenza della sua voce prodigiosamente arrendevole, e la sua profondità nella musica la collocano fra le prime virtuose del suo secolo, e fa meraviglia che l'abate Bertini l'abbia ommessa nel suo dizionario.

Milano fu più volte campo alle prove e alle vittorie della *Bastardina*, ed è precipuamente per questo che noi consacriamo alcune linee alla sua memoria.

Nel carnevale dell'anno 1774 ella fu applauditissima sulle nostre scene cantando nel *Tofano*, opera di quella stesso maestro Colla che fu da poi suo marito, e si segnalò in modo straordinario in una cantata del medesimo compositore, eseguita al palazzo Marino. Dopo queste oculatissime ruscite, si recò a Parigi, al cominciare del seguente mese di luglio, desiderosa di mostrarsi in tutta la forza del suo talento artistico davanti numeroso uditorio di nobili dilettanti, i quali l'avevano sollecitata a questo viaggio. Se non che, non essendosi presentati sottoscrittori in numero sufficiente

dine di emozioni dolorose, ma soltanto per via di rapporti ideologici ne risvegliano la ricordanza. La loro azione si riduce a produrre emozioni molli, soverate, languide, mentre d'altro canto i suoni acuti, i movimenti rapidi, i colori fonetici vivaci, i toni maggiori, operando affatto diversamente sull'organismo, provocano senso di vigore, d'energia, di impeto. E perche quando l'animo è sopraffatto dalla tristezza, dalla sventura, la condizione prostrata, languida dell'organismo armonizza naturalmente con tale sentimento, come quando la gioia viene a rallegrarci, ci sentiamo più gagliardi, più energici, più inclinati al movimento, all'azione, gli è per ciò stesso che la musica sembra provocare per eccellenza gioia e dolore. Dove accade lo stesso, già vi accennammo, anche de' colori nella pittura, alcuni de' quali eccitano idee tristi ed altri gaie, non perchè le eccitino direttamente, ma perchè al paro dei mezzi musicali operano sul sistema nervoso or in maniera vivace ed or in languida, tale da richiamare uno od altro ordine di idee; le quali poi pure reciprocamente hanno la facoltà d'indurre un analogo stato nell'umano organismo. Tutto si spiegherebbe pertanto mediante l'associazione delle idee, o più esattamente mediante l'attinenza che corre fra le sensazioni e le maniere di essere dell'animo ossia della macchina umana.

Riepilogando, concluderemo che l'elemento patetico opera dunque sull'udito dell'ascoltatore non già determinandovi a prima giunta il senso di piacere o di dolore, ma solo esercitando sui nervi uditivi, quindi sul cervello, e per ultimo in tutta la macchina, una serie o scala di maniere di essere o di emozioni, che si rinchiodano fra i due estremi di vigoria e languore. Lungi dunque dal generare dolore, o nell'un caso o nell'altro, salvo quello assai raro delle notate onomatopoe, la mu-

sica determina nell'organismo un senso di piacere, come avviene difatti allorchè odonsi due buone musiche, l'una guerriera o festosa, l'altra triste o lugubre, avviene, diceasi, che soddisfano, anche *sensivamente*, tutt'e due. Che se la seconda si chiama dolorosa, triste, piangente, si è perchè col movimento, col tono, col colore fonetico, dispone e colloca l'organismo in quelle condizioni medesime nelle quali si trovò allorchando fu colpito da qualche doloroso avvenimento: notando poi che di questo colore fonetico è duplice l'azione; perchè oltre ad essere sensoria, fisica o fisiologica, come meglio garba, è altresì *imitativa*, perchè imita il suono, la voce, le intonazioni dell'uomo gaio e mesto. Imita la voce dell'uomo, come altre arti ne imitano i lineamenti, la fisionomia, l'atteggiamento, il gesto, le idee, i sentimenti.

Oltredichè noi non sapremmo quanto esatto sia l'asserire che il compositore di musica non abbia alcun tipo in natura, anche prescindendo da codesta imitazione delle forme dell'elemento patetico umano. I tipi tonali e ritmici gli sono forniti dalla natura, ed egli non se ne può discostare. È vero che questi tipi non appartengono alla natura esteriore, sibbene alla interna, che questi tipi cioè sono inerenti al suo proprio organismo. Ma non sappiamo sino a qual punto si possano chiamar soggettivi, in quanto che tali tipi sono universali, necessari, immutabili in tutto il genere umano.

Chechè ne sia di tutto questo, a giustizia convenire che il dottor Marzolo si trova nel vero allorchè asserisce che somma è la diversità d'azione fra la musica e le arti del disegno, giacchè mentre in quella è minimo l'elemento non imitativo, in questa all'opposto ha parte grandissima. Ed egli avrebbe assai meglio avvalorata la sua sentenza ove non avesse ristretta codesta

(quando si trattasse di ricchi dilettanti da una parte e di straordinaria abilità dall'altra) la Bastardina dovette limitarsi a farsi udire in alcune case particolari della capitale della Francia.

Mozart, padre e figlio, arrivando a Parma nel 1770, vi trovarono la Lucrezia Agujari. Essi avevano udito parlare di questo fenomeno vocale, senza prestarvi fede; ma la celebre cantatrice, avendoli invitati a pranzo, tolse loro ogni dubbio con molta compiacenza e rara amabilità. Cantò in loro presenza parecchie arie, scritte per lei, alcuni passi delle quali furono notati da Mozart figlio, in una lettera diretta a sua sorella Anna.

Diamo questo frammento, quale fu conservato da Volfrango Mozart:

«È difficile persuadersi che siasi mai udita nel mondo una voce tanto ricca, così nel grave come nell'acuto. Nella sua parte alta, un'ottava compiuta succedeva al *do* posto sulla seconda linea addizionale (chiave di violino) al *do*, limite soddisfacentissimo dei soprani meglio favoriti dalla natura».

«Le note di questa ottava acutissima, dice Leopoldo Mozart, mandavano un suono più debole, ma erano dolci e armoniose come le emme d'organo di un piede d'altezza».

Non è meno sorprendente ciò che Burney, dell'abate Artogga chiamato il più accreditato scrittore di storia musicale, riferisce sul conto di questa virtuosa.

«Lucrezia Agujari si poteva chiamare una cantatrice meravigliosa. La parte bassa della sua voce era piena, rotonda e d'eccellente qualità. L'estensione del suo organo

vocale avanzava tutto ciò che noi abbiamo udito sinora, quando ella abbandonava i suoi registri naturali.

«Ella aveva due ottave di belle corde naturali, dal *la* sulla quinta linea (chiave di basso) sino al *la* acuto di soprano. Oltre ciò, aveva avuto, nella prima sua gioventù, una terza ottava ed *al di là*, nella regione grave del contralto.

(Vale a dire che discendeva al *sol*, al *fa* i più gravi della voce di basso).

«Sarebbono stesso mi assicurava di averla udita salire al *si bemolle* acutissimo.

(Questo *si bemolle* si cambia in *do* nei passi notati da Mozart).

«Il suo trillo era eguale e perfetto; la sua intonazione infallibile; marcata e rapida la sua esecuzione; il suo stile di canto, nei registri naturali, maestoso e grandioso.

«Quantunque il tenore e il patetico non fossero precisamente ciò che il suo volto e i suoi modi pareano promettere, ella aveva talvolta accenti che penetravan nel cuore. Questa cantatrice sarebbe stata tanto sicura di piacere al suo auditor, quanto era generalmente da esso ammirata, se avesse posto minore violenza nell'esecuzione de' suoi passaggi, e temperata alquanto l'espressione del suo sguardo con un po' di dolcezza o di timidità femminile».

«Addizionando le due epoche della sua carriera d'artista, la Agujari poteva vantarsi di aver percorsa l'estensione favolosa di quattro ottave, seguite da una terza, da una quarta ed anche da una quinta. La frase di Burney *al di là* permette almeno di presumere la quinta! E un

sta azione al solo elemento interiettivo, cioè all'intonazione ed al colore fonetico, ma l'avesse estesa anche al movimento, ai ritmi, alle tonali successioni, le quali, al paro dei ritmi, colle loro sospensioni e cadenze, colle loro determinatezze e indeterminatozze, provocano i sentimenti o le idee generali di *desiderio*, di *soddisfazione*, di *frutto*, e di *indefinito*, idee che lungono tanto posto negli effetti della musica, e che unite a quelle già menzionate, di *languore* o *vigoria*, costituiscono, a così dire, pressochè tutto il linguaggio della musica.

(Ad altro numero il fine)

RIVISTA.

16 Aprile.

SOMMARIO. - Il concerto di beneficenza alla Canobbiana. - *Le Parolles de Pörrand* di Meyerbeer. - *L'Albatro* di Racine con cori di J. Cohen. - Il Prospetto del teatro Italiano nel Carnevale 1858-59.

Il concerto dato alla Canobbiana lo scorso lunedì per soccorrere le famiglie degli operai disoccupati corrispose alla nostra aspettazione. Vi accorse pubblico scelto e abbastanza numeroso. L'introito non sarebbe stato gran cosa se si avesse dovuto con quello sopporre a tutte le spese inevitabili, prevedute ed imprevedute: non tutti possono o vogliono largire, e sacrificare un lucro alla carità! Fortunatamente alle spese che avrebbero soggiato quasi mezzo l'incasso vi fu chi generosamente provvide, prestandosi anche alla intelligente organizzazione dell'accademia, che per accademia ebbe la non facile fortuna di riuscire gradevole e applauditissima. - Fu vario e breve, pregi che in simili trattenimenti s'accordano mirabilmente. - La banda civica suonò coll'usato valore alcuni pezzi da sola e una gran Sinfonia coll'orchestra; la una specie di pot-

predigio, ne conveniamo, ma dobbiamo ammetterlo sul protocollo verbale steso da Mozart padre e figlio, in note figurate musicalmente, e in tutta regola sottoscritto; dobbiamo ammetterlo anche per testimonianza di Burney e di Sacchini.

Seguì poco dopo in Francia la Bastardina un'altra celebrità musicale, che madre natura aveva parimenti dotata di voce meravigliosa, vogliamo dire Francesca Danzi, della quale terremo parola in altro articolo.

Del resto, tornando alla Lucrezia, ecco quel che ne scrisse la già nominata Sara Goudar in una lettera a lord Pembroke, in data di Firenze, 1771.

«L'Agujari è il rosignolo della scena, ma ella non è che rosignolo. Il suo canto esprime poco nella brillante sua esecuzione. Ella colpisce in sulle prime con accenti stranieri alla natura, che troppo frequentemente cadono in suoni acuti. La chiamano la Bastardina, nome che le si addice benissimo perchè non v'ha nulla di legittimo nella sua musica. Non si saprebbe per altro disputarle la gloria di avere dischiusa una novella carriera. È un Raffaele in armonia, che possiede il grande colorito della musica, ma a cui manca il disegno del esato.

«La corte di Napoli anche Paisiello per celebrare la festa del famoso matrimonio che unisce la casa d'Austria a quella di Spagna. Egli compose per la serenata, data in quest'occasione, le due arie: *Ora che trovo - La spianato amato*, e *Già ti vedo in campo armato*, cantate dalla Bastardina, e ch'ella soltanto poteva cantare.

pourri sulla *Traviata* si fece giustamente applaudire i sig. Rolando Fedele eseguendo colla cornetta difficili variazioni. - L'orchestra della Scala prese d'assalto la stupenda *ouverture dei Vespri Siciliani*, con quell'energia toga e insieme con quella giusterza d'accordo e di colorito, che la distinguono. Qui gli applausi si risentirono dell'elettricità dell'esecuzione! La gentile signora Moro fece brillare la simpatica voce anche nel più vasto recinto della Canobbiana: cantò la elegante aria della *Fiordina*, e l'irrompente *bolero dei Vespri* con precisione, con anima e modi assai belli di canto. - Col tenore Malogola eseguì il soave, patetico, ispirato duetto del *Polinto*.

Il giovane tenore che alla Scala apparve e scomparve una sera per colpa di musica intollerabile, non ci pare sprovvisto di mezzi, e d'anima, per quanto si possa dell'arte di un artista il quale canta in accademia coll'impaccio dell'abito cittadino, della carta fra mani senza il gesto e l'abbandono. - Certo nella sua voce che si eleva facilmente avvi un accento toccante, nel canto un modo di fraseggiare che dinota buona scuola e finita intelligenza.

Del Bottesini non sapremmo che dire di nuovo, poiché le frasi più iperboliche male risponderebbero al concetto che si forma la mente e al senso prodotto nell'animo dai suoni meravigliosi di quel suo formidabile strumento. - L'espressione del canto nelle soavi melodie della *Beatrice* e la perfezione negli ardui della difficoltà non ci parvero mai così sublimi e perfette!

I giornali musicali di Parigi, le appendici dei politici riboccano di particolari e di ammirazioni pel nuovo capolavoro che il genio fecondo di Meyerbeer ha dato al teatro francese. - Le voci di entusiasmo sono concordi, e que' critici medesimi che ancora s'avvisano di poter superare le barriere fra la melodia e l'armonia, fra l'ispi-

«La Bastardina ha fatto molte cattive cantatrici, o per dir meglio, i maestri, volendo farle cantare all'ottava alta, hanno finito di storpiare musica e voci. Uno di questi professori, desiderando formare una virtuosa che gli facesse onore, le propose di cantare alcune delle arie scritte per la Bastardina, le cui note sono al di sopra della chiave del contralto.

«— Maestro, gli disse la giovane, io duro fatica a prendere il *mi* acutissimo; se mi date dei pezzi che vanno sino al *do*, non potrò mai e poi mai arrivare a questa nota.

In un altro memoriale dell'epoca leggesi ciò che segue, risposto alla Agujari.

«La Bastardina è troppo cara! Non trovate il vostro tornacento a trattare con lei. Quale impresario può dare duemila zecchini per tre note acute, fuori del *clavicembalo*?»

Fra Burney e la Goudar non sarebbe per avventura neppure un terzo giudizio il quale ravvicinasse maggiormente le loro idee sul canto di questa celebrata prima donna? Non sarà però inopportuno, per dare ad esse il giusto loro valore, il saper che Burney viaggiava l'Italia per raccogliere materiali onde compire la sua storia generale della musica, e che la Goudar veniva qui a cercare cantanti ed a fare scritture per l'impresa del teatro di Londra.

razione e la scienza, concludono a lodarlo altamente. - Il fribretto dei signori Barbier e Carré aspira alla semplicità campagnuola e primitiva, e si risolve in una di quelle semplicità ingarbugliate in cui i Francesi sono maestri. -

Il soggetto è una leggenda della Bretagna con buona dose di sovrannaturale e di fantastico, due elementi dai quali non si può sottrarre il Meyerbeer neppure quando si abbandona all'idillio. L'azione, almeno a giudicarne dai vari punti che leggiamo, è strana, puerile, piena di controsensi; offre però al maestro buone situazioni, e contenta l'occhio specialmente coi grandi effetti decorativi dell'*Opéra Comique*. Pardon nel linguaggio bretone significa una cerimonia religiosa che si celebra annualmente e nella quale di solito i fidanzati si fanno sposi. - Le peripezie di una di queste coppie formano l'argomento del dramma: gli amanti villerecci Hoel e Dinorah (nomi che paiono del gran Mogol) vanno al *Pardon de Plébermel* per maritarsi, quando arriva una bufera che stermina i ricolti e porta via tutto il podere del padre della fidanzata Dinorah. Hoel, che oltre il cuore vuole la capanna, perduta la capanna rompe il matrimonio e va in cerca di miglior fortuna. Un fattucchiere Tony gli dice che nella *Valle Maledetta* avvi un tesoro nascosto tra i dirupi, e che se gli bastasse l'animo di starsene per un anno intero con esso lui in quei luoghi senza veder anima viva, ci troverebbe il ben di Dio. Il furfante Tony vuole a compagno l'Hoel, sapendo che deve morire colui che primo tocca il tesoro. Se non che i disagi della spedizione mettono a fin di vita invece il fattucchiere, il quale in *articolo morto* spiatella all'ampio tutta la faccenda. - Allora Hoel, a cui occorre una vittima, la trova in una specie di babbeo, che si chiama *Corentin*. Dinorah intanto, abbandonata dal suo vago, è divenuta pazza, corre le campagne in cerca d'una sua fida capretta: visita l'abituro di Corentin, assiste ai patteggiamenti con Hoel, e finalmente correndo sempre dietro alla capra e per felice combinazione anche all'amante, arriva proprio fra gli orrori della valle maledetta quando l'alibito Corentin è in procinto di fare il tacco nuziale. Dinorah per pazzo è abbastanza previdente, che le frulla in testa di canticchiare a proposito la leggenda

Au trésor le premier qui touche
Mourut dans l'année.

Corentin, che alla sua volta ha lucidi intervalli, capisce qual gatta ci covi, fa le fide al socio, e propone si adoperi in suo vece in povera pazza, ch'è finalmente riconosciuta dallo sposo. - Ma scoppia un secondo temporale: Dinorah, che allo splendore dei lampi vede la sua capretta sopra un ponticello, le si slancia dietro, il fragile tronco si spezza, si rompono le dighe, e la povera pazza travolta nelle acque vorticoso sarebbe perduta se il rinvoltato Hoel non si gettasse nel torrente a salvarla. - Nel terzo atto il olto si rasserenò, i cervelli pazzi si aggiustano, i matrimoni si rinnovano, le cerimonie nuziali si compiono di nuovo in mezzo alla processione del *Pardon de Plébermel*: Dinorah rinvoltata si persuade d'aver fatto un brutto sogno. - Non si creda che per servire alla semplicità del soggetto e alla ingenuità dei caratteri, Meyerbeer abbia in

quest'opera modificato il suo stile in guisa da toccare quei pallidi arcaismi a cui si lasciano trascinare gli ingegni mediocri. - Meyerbeer, da quel sommo e previdente compositore ch'egli è, ha fatto tutt'altro che una svenevole pastorale alla Grétry: anche in questa composizione tutte le risorse del suo genio paziente e calcolatore vi sono accumulate con straordinaria prodigalità, specialmente nell'istrumentale. La lunga sinfonia, che tratteggia tutto il colore drammatico e locale dell'opera, è un capolavoro di stile descrittivo misto coi cori che dal di dietro del sipario intonano e ripetono alternativamente il tema religioso, l'inno a Maria, che si canta al *Pardon di Plébermel*.

In questo poema pittoresco s'ode il tumulto della bufera, il tintinnio del campanello che la capretta scuote saltellando, si assiste ad un esordio che compendia tutta l'azione. - Non vogliamo parlare di tutti i pezzi che compongono l'opera, sulla sola fede dei critici i quali analizzarono dopo una prima impressione, che in lavoro di difficile comprensione può essere, se non fallace, incompleta. - D'altronde nulla di peggio dei giudici di riverbero! - Berlioz nei *Debats* accenna a qualche accrescimento negli istrumenti di legno dell'orchestra: e dice che vi sono quattro flauti, due grandi e due piccoli, un corno inglese, due oboè, un clarinetto basso e due soprani. Gli altri gruppi istrumentali sono nelle solite proporzioni. - Oltre le molte novità di forme, di melodie, avvi anche qualche singolarità negli accessori, negli accompagnamenti: per esempio un canone a mezza misura di distanza fra un clarinetto e la voce che si prolunga in mezzo a bizzarre arditezze di vocalizzo; accompagnamenti all'unisono col canto di tromboni e contrabbassi; l'aria così detta dell'ombra, ormai divenuta famosa, che canta Dinorah, la quale farneticando discorre colla oscura immagine del suo corpo e la insegue: nella musica il canto è la persona, l'orchestra è l'ombra! Gentile e felice imitazione di consimile fantasmagoria che una celebre Tersicore italiana eseguiva colla danza!

Il pezzo capitale dell'opera è il terzetto finale del secondo atto, che coll'uragano, i gomitoli della pazza, il crollare del ponte e lo straripamento offre una situazione terribile, appassionata e straziante.

È rimarchevole il modo ingegnoso con cui Meyerbeer riconduce nel terzo atto il tema dell'anno alla Madonna, che deve ravvegliare Dinorah come da un sogno. - Le due parole *Gloire à Marie* sono collocate sopra due sole note, la dominante e la sesta maggiore. - Dinorah vaneggiando fra le benecia dell'amante cerca di ricordarsi quel sacro cantico, il quale con felicissimo inganno le viene sulle labbra incompletamente, cioè alla sesta minore. Ma quando il coro da lontano riprendendo il pensiero esattamente, fa sentire la sesta maggiore rettificando l'errore di Dinorah, l'uditore prova una dolce, ineffabile compiacenza come quella che innonda improvvisamente il cuore della fanciulla, la quale dopo una penosa visione si trova alla cerimonia del suo matrimonio. È una combinazione drammatico-musicale nuova e di stupendo effetto!

Gli scrupolosi che vogliono le similitudini quantalissime, trovano che avvi qualche rimo forzato nelle melodie, quantunque convengano che vi è pure abbondanza di pe-

nieri d'un' assoluta e rara novità, della più squisita eleganza.

L'esito, fosse preparato o meno, fu dei più straordinari, clamoroso al segno da vincere le usuali etichette. L'imperatore Napoleone dopo il secondo atto volle vedere il maestro nella sua loggia, e fargli a viva voce le felicitazioni. È osservabile come Napoleone, anche in mezzo alle più gravi preoccupazioni della politica, non lasci passare nessuna occasione in cui occorra di mostrare interesse, benevolenza per gli artisti di tutti i paesi. - Rossini, invitato alle funzioni religiose della corte, ebbe accogliimenti cordiali, e l'imperatore voleva a tutta forza carpirgli la promessa di scrivere uno spartito per l'*Opéra*. Ma pur troppo neppure le imperiali sollecitazioni varranno ad operare il grande miracolo!

Al teatro della commedia francese è passata omai in giudicio l'usanza d'intercalare alle tragedie classiche cori oppositamente musicali: savissimo intendimento, perchè così si tiene desta l'attenzione colla varietà, e si tempera la noia, che altrimenti sarebbe inevitabile colle disusate lungaggini e col poco interesse drammatico della tragedia greca o di quelle fatte ad imitazione. - Anche Racine scrisse tragedie con cori: quelli dell'*Athalie* vennero vestiti di bellissima musica da un giovane compositore, Jules Cohen, allievo dell'Halévy: l'esito ne fu splendidissimo, tanto che i cori di saliente effetto si dovettero ripetere tra le acclamazioni di quel pubblico che solitamente è assai posato.

La *Gazzetta Musicale* pubblica oggidì nelle sue ultime pagine un *Prospetto* molto importante. È una statistica completa, esattissima del movimento dei teatri lirici italiani in Europa nella scorsa stagione di carnevale, un quadro dettagliato e riassuntivo dal quale si può arguire la vera condizione del gusto e dell'opinione pubblica in fatto di musica teatrale. - V'hanno ventuna opere nuove, e di successi veri e durabili appena un paio.

Con Verdi, ch'è preponderante in modo straordinario, non competono che i maestri del passato, i sommi Donizetti, Bellini e Rossini! gli altri compositori contemporanei, anche quelli che hanno buon nome, e che si fecero strada con esiti più o meno apparenti, figurano in questa eloquentissima statistica con cifre assai meschine, essi vivi e coll'esca di opere nuove, molto al disotto dei morti!

Questo elenco coi soli nomi o le cifre stabilisce dei fatti confortanti, che si oppongono a tutte le declamazioni sul decadimento e l'impovertimento della musica italiana, che pure è la delizia di tutta Europa. Produttività nei giovani compositori ve ne ha d'avanzo: sfortunatamente è in ragione inversa della bontà, e per questo non a torto i pubblici, dopo il *Trovatore*, la *Traviata*, il *Bohème* e le altre opere di Verdi, ricorrono all'immortale e giovanissimo *Barbier*, alla *Sonnambula*, alla *Norma*, alla *Lucrosia Borgia*, alla *Lucia*. E questo è pur tutto l'altro che poverimento del gusto, perchè si rifiutano le novità mediocri, e delle opere vecchie non si accettano che i capolavori che hanno l'impronta imprimitura del bel- la. - Quanto a Verdi, è osservabile che le sue ultime opere popolarissime non occupano i soli teatri d'Italia, ma sono in maggioranza anche in quei teatri d'ultra-

monte i quali, avendo molta ricchezza di repertorio, per minore libidine del nuovo e per maggior venerazione al passato lo preferiscono di solito al presente. La sola eccezione è per Verdi, le cui opere da Costantinopoli a Dublino e da Pietroburgo ad Oporto si rappresentano incessantemente in tutti i teatri italiani d'Europa.

NUOVE PUBBLICAZIONI DELLO STABILIMENTO RICORDI.

Le pubblicazioni della settimana consistono in due composizioni siera d'alta importanza, in un'opera d'alcantara, in alcuni pezzi da sala, ecc. Ecco l'elenco:

Miserere per la Santissima Santa, a Tenori e Bassi, con piccola Orchestra, o col solo Organo o Pianoforte. - di **G. Gaspari**, Maestro di Cappella nella perinsigne Basilica di S. Petronio in Bologna.

Stabat Mater a due voci, Soprano e Contralto, in Chiave di Sol, con accompagnamento di Violini, Viola e Basso, ovvero di Pianoforte od Organo, - di **G. B. Pergolesi**. - (*Antologia classica musicale*, anno IX, N. 1.)

Piccolo Metodo elementare per Flauto, precluso da un compendio dei principi di musica. - op. 108 di **Talou**.

Trio de salon pour Piano, Violon et Violoncelle (dédié à Rossini) par **G. Braga**.

Due Marce per Pianoforte sopra motivi del Ballo **Rodolfo** di **P. Glorza**, composti dall'Autore. - Fra pochi giorni esirà la riduzione completa per Pianoforte del detto Ballo.

Il Barbieri di Siviglia. Ricreazione musicale per Pianoforte di **Dionis Fumagalli**.

Sono pure usciti alcuni pezzi per Pianoforte solo dell'opera **Il Diavolo della notte** di **Bottesini**, non che due Sonatine, pure per Pianoforte, sopra motivi della stessa opera, composte da **L. Truzzi**; cioè i fascicoli 138 e 139 della Raccolta intitolata *La Gioia delle madri*.

CARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE

Firenze, 11 aprile.

Il corrispondente ordinario della *Gazzetta* in questa città riprende l'esercizio interrotto del suo ufficio col dedicare prima di tutto una parola alla memoria di un illustre cantante, Nicola Tacchinardi, morto ultimamente onnipotente a Firenze, dove teneva stanza. Il ricordo dei molti allori colti nell'agone teatrale lo accompagna nella onorata tomba. Molti furono i pregi che lo distinsero come cantore; e questi si seppe far valere prepotentemente anche a dispetto di natura, in parte con lui più che con altre matrigna. - Quando l'età senescente gli precludeva già la scena, fu iscritto nello file dei musicisti al servizio di Camera o Cappella di questa Corte Granducale col grado di primo tenore. - A questo cinto neologico altro ne aggiungerò rammentando le note qui pur così avvenute di *Caroline*. Interessante, artista tragico-drammatica di bella risomiglianza. Prestito già con lusinga un'arte estenuata affine alla musica, non sembrerà qui fare di lungo questo qualche ricordo.

Ora dai morti al nativiti: l'impresa del teatro della Pergola, anche in questa stagione, e con una compagnia nulla meno qualificata del teatro musicale della distanza, non ha le condizioni di veder bene al teatro. Del resto nulla vorremmo d'importante, criticamente parlando, negli spettacoli suo ora si vedano; possiamo dunque ad altro.

La Società Filarmonica, la quale sta elaborando una trasmutazione nei suoi statuti, di una domenica passata, a cura della solertissima provvisoria Direzione, un' accademia, che sarebbe forse tornata più gradita, se la musica non vi fosse stata prodigata così a piene mani, da riescir lunga e faticante di soverchio. L'orchestra ripeté l'ouverture del *Sigurd* di una *Nuit d'Estiv* di F. Mendelssohn Bartholdy, ed eseguì una nuova Fantasia di G. Maglioni, composizione e l'una e l'altra molto difficili, e ciò nonostante suonate benissimo. La Fantasia del Maglioni è un lavoro austero ma buono, anche prescindendo, o, per meglio dire, anche a dispetto del programma ultra-romantico da cui ne fu illustrata l'esecuzione. E valga il vero, come si può notare la flemma di credere che la musica sola possa esprimere che è notte e che il cielo è tempestoso; che un'eremia esce dalla sua cella per pregare in un cimitero; che un'ombra spaventosa sorge dalla terra e addita il cielo; dove apparisce scritta a lettere di fuoco una maledizione a Babilonia, e così via discorrendo? Io per me, se pure la musica avesse ciò che fortunatamente non ha, vale a dire la potenza di dire certe cose, non so davvero quanto la el guadagnerebbe, rinunciando per esse a quella misteriosa e indeterminata espressione che la caratterizza distinguendola dalle lingue parlate. Certo vengono che il prefiggersi talora i maestri un qualche programma drammatico, fosse pure il più strapopolato, quando immaginano le loro composizioni, non nuoce, anzi torna a bene, perché provoca l'estro e proietta ad esse un migliore effetto di colori avvincenti: anche G. Haydn lo faceva e gli riusciva bene. Ma quando l'eccezionale ha prodotto il suo effetto, il maestro, salvo pochi casi di cose veramente esemplari musicalmente, anziché porre in mostra la bocca, la deve gettar via, come il pittore cancella quei punti che in casi analoghi gettò a caso sulla tela per trovarvi il motivo di una figura. Del resto questa mania deserviva o ordinariamente il peccato di musici dotti e colti, e tal è certo il Maglioni, il di cui lavoro contiene indubbiamente nobili concetti, e tratti di elaborata fattura, e finirebbe anche con effetto brillantissimo e caldo, se il movimento energico e incalzante dell'allegro finale non fosse in mal punto arrestato da una sospensione intempestiva e non voluta neppure dal programma, che, in sul bel mezzo della perorazione, raffredda del tutto l'effetto. Per ciò sarà bene che codesta sospensione sia tolta via, facendo progredire il pezzo speditamente alla cadenza.

All'accademia di cui parlo prese parte il piazista Lombardi, che, qui di passaggio, in precedenza già si era prodotto al pubblico in altra accademia. Il Lombardi, usato senza l'entusiasmo di moda le parole nel loro proprio significato, è un bravo pianista. Molto chiaro-scuro, accento appropriato, buon fraseggiare, netta ed esatta esecuzione, tutto a sua volta vigoroso e dolce, e per soprassodda, ciò che non è adesso comune fra coloro che girano il mondo come concertisti, sicurezza del tempo e purezza da ogni labo di modi corentineschi.

Abbiamo la fortuna di aver nuovamente in Firenze Bazzini, che già si è prodotto pubblicamente in alcuni concerti: spendere lunghe parole a dirlo che sia Antonio Bazzini, sarebbe peggio che ridere.

E vai a Samo o nottile ad Atene.

Mi limiterò dunque a dire che il talento di questo esimo artista, mentre si conserva fresco al soffio, si è questa volta mostrato anche più maturo di quando altre volte abbiamo avuto il piacere di sentirlo in Firenze.

Jeri sera ebbe luogo uno dei soliti esercizi semi-pubblici degli alunni delle scuole di musica di questa R. Accademia di Belle-Arte. Non mancarono i plausi: so tanti di essi furono dati al buon volere dei giovanetti che si produssero, altri furono anche giustamente meritati.

In questi fogli è stato più volte toccato dello stabilimento di un *zerista invariabile*, ordinato dal noto decreto imperiale francese. A dir vero l'idea che il Governo si assuma d'imporsi coi suoi regolamenti nel dominio delle arti belle, liberissima tra tutte le liberissime repubbliche, mi ha fatto sempre un'istranissimo effetto, né mi sono saputo mai capaciare che alcuno creda davvero che ordinamenti di questa fatta, possano raggiungere un qualche risultato, tranne quello di creare impacci inutili ed imbarazzanti. Del resto ciò non vuol dire che lo stesso non deplori l'abuso di spingere sempre più in alto il corista, come deploro quello di stillare rantando, quello di opprimere il canto accompagnandolo all'ululato con gli strumenti, e

specialmente con quelli d'ottone, quello di servire le parti vocali sempre fuori del loro centro naturale, e così via discorrendo; ma che a simili aberrazioni si debba e si possa rimediare a furia di decreti e di leggi, ciò è quello che non intendo come possa entrare in mente sana. Attendendo di vedere in pratica quale possa essere l'influenza del decreto francese, come illustrazione alla materia mi permetterò registrarne qui la menzione di un fatto che non mi sembra inutile a sapersi. È indubitato in genere che una volta il corista era anche in Toscana più basso che adesso: non pare però che lo fosse sempre, poiché esistono o esistevano alcuni organi di corista bastantemente alto, perché accompagnando il coro si dovesse suonare talora un tono intero più basso di ciò che secondo le regole del canto fermo si sarebbe dovuto: mentre altri, ed in vero sono i più, sono tagliati così bassi, che convien fare un'opposta trasposizione. Ora da questo fatto, che, come dissi è il più comune, è venuta una deplorabile conseguenza: vale a dire, che non potendo con tali organi a cagione degli strumenti a fiato accordare l'orchestra, ne è invalso l'uso di omettere l'accompagnamento dell'organo nella musica ecclesiastica orchestrale. Con che si è tolta un'ultima reminera che la presenza dell'organo imponeva alle sbrigiate immaginazioni degli scrittori, e si è tolta all'effetto dell'orchestra ecclesiastica quella speciale sonorità, che l'organo, per differenza dalla quella della sala e del teatro, pur lo dava; e ciò disgraziatamente si pratica anche nel caso di classiche composizioni, delle quali gli autori su quello speciale carattere di sonorità avevano pur fatto conto. Lo che dicendo, mi avvedo che saltando di palo in frasca, son venuto a riescire a cosa tutta diversa da quella da cui ho preso le mosse. Il quale scartafalone i cortesi lettori vorranno coniare al tumultuario carattere di un articolo di corrispondenza.

L. F. C.

NOTIZIE ITALIANE

— **Napoli.** Svari dieci il terzo concerto nel teatro S. Carlo, si fu molto festeggiato. Oltre il *Carnevale di Venezia*, che è un *tour de force*, come dicono i francesi, il valente violinista suonò il pezzo del More sulla quarta corda, e la fantasia sulla *Norma*, *Sonambula* e *Paritani*, pezzi, che più del primo, lasciano ampio all'espressione e rivelano tutta la potenza del concertista.

— **Trento.** È vacante il posto di Maestro della Banda Civica di Trento, cui va annesso un annuo onorario di F. 420 nuovi austriaci, pagabili mensilmente dal civico cassiere. Le condizioni sono ostensibili presso la Direzione della Banda, alla quale dovranno rivolgersi le rispettive domande entro tutto il corrente aprile.

CROVACA STRANIERA

— **Berlino.** Leopoldo de Meyer, le sorelle Ferni e Giovanni Wagner presero parte ad un' accademia della Corte, ove furono eseguiti i pezzi seguenti: Romanza della *Traviata*, Preludio di Bach, Serenata di Wagner, Fantasia su motivi di Donizetti, *Vaga luna* di Bellini, la *Malinconia* di Campana, Fantasia sul *Pirata* e sulla *Sonambula*, Romanza del *Truatore*, *Il Primo amore* di Negri, Aria di Stradella.

— **Vicenza.** Nella cappella della corte dovevasi eseguire, il giorno 10, la *Mezza vocale* in Fa di Lotti, un Graduale ed un Offertorio di Lasso.

— I giornali confermano il gran successo che ottenne la *Norma*, e ne lodano molto l'esecuzione, tributando eadi consensi alla Lafon, al tenore Bettini ed al basso Echeverria.

— Dall'accademico Istituto di canto verranno eseguite nella settimana santa le celebri Lamentazioni di Allegri, Bördi e Palestrina.

— **Wiznan.** Diceci che Liszt abbia chiesto ed ottenuto un congedo per due anni, che passerà in gran parte a Parigi. È imminente la pubblicazione di un lavoro di Liszt, *La musica dell'Ungheria e degli Zingari*, il quale comparirà in tre lingue, francese, tedesca ed ungherese.

PROSPETTO

DELLE OPERE RAPPRESENTATE SUI TEATRI ITALIANI D'EUROPA

nella stagione di Carnevale-Quaresima 1856-57.

MAESTRO	OPERA	Num. di teatri	CITTA'	MAESTRO	OPERA	Num. di teatri	CITTA'
Apolloni	<i>L'Ebreo</i>	5	Costantinopoli, Cuneo, Modena, Odessa, Verona.	Donizetti	<i>Turqueti Tasso</i>	1	Roma (Vale).
Asoli (br.)	<i>Maria de' Ricci</i> (nuova)	1	Milano (Sala).	Floravanti	<i>Don Procopio</i>	4	Bagnacavallo, Empoli, Milano (S. Agostino), Savigliano.
Aspa	<i>Il Muratore di Napoli</i>	1	Raggio di Calabria.	—	<i>Il Ritorno di Colombo</i>	5	Catania, Corfu, Cosenza, Milano (S. Agostino).
Auber	<i>Fra Diavolo</i>	1	Pietroburgo.	—	—	—	—
—	<i>La Muta di Portici</i>	2	Bologna, Firenze (Festivo).	Flojav	<i>Marta</i>	2	Parigi, Pietroburgo.
Battista	<i>Emeralda (Ermetinda)</i>	5	Bari, Campobasso, Lucca.	Grassoni	<i>Maffio da Valdesimo</i> (nuova)	1	Ancona.
Bellini	<i>Beatrice di Tenda</i>	7	Ancona, Bukarest, Costantinopoli, Osimo, Palermo, Ravenna, Venezia (S. Felice).	Halévy	<i>L'Ebreo</i>	1	Barcellona (S. tree).
—	—	—	—	Isolani	<i>Amina o Due nozze in una sera</i> (nuova)	1	Bologna.
—	<i>I Capuleti e i Montecchi</i>	5	Novara, Odessa, Palma.	Landano	<i>Caterina Howard</i> (nuova)	1	Messina.
—	<i>Norma</i>	12	Atene, Bordeaux, Cosenza, Firenze (Sala), Milano (Sala), Mortara, Oporto, Pallanza, Prato, Roma (Apollo), Tullis, Venezia (Festa).	Lillo	<i>Caterina Howard</i>	1	Bari.
—	—	—	—	Marconi	<i>Zeluca</i> (nuova)	1	Pisa.
—	<i>I Paritani</i>	6	Barcellona (Liceo), Cosenza, Lodi, Madrid, Odessa, Pietroburgo.	Mariotti	<i>Giuda Maccabeo</i> (nuova)	1	Pirenze (S. Gio. Battista).
—	—	—	—	Mazza	<i>La Prusa d'un' opera seria</i>	1	Milano (S. Felice).
—	<i>La Sonambula</i>	12	Bergamo, Forli, Madrid, Malta, Napoli (S. Carlo), Padova, Palermo, Reggio, Siena, Torino (S. Carlo), Venezia (S. Felice), Vicenza.	Minghetti	<i>Giovanna Gray</i> (nuova)	1	Trieste.
—	—	—	—	Morcalante	<i>Il Bravo</i>	1	Oporto.
—	<i>La Straniera</i>	1	Modena.	—	<i>Il Giuramento</i>	11	Arezzo, Barietta, Bukarest, Firenze (Festa), Madrid, Mantova, Parigi, Pesaro, Rimini, Saluzzo, Torino (Veneri Bassoli).
Bottesini	<i>Il Diavolo della notte</i>	1	Milano (S. Felice).	—	<i>Leonora</i>	2	Costantinopoli, Palermo.
Burnomo, Valenza, Buggo e Caspanella	<i>La Donna romantica e il Medico omeopatico</i> (nuova)	1	Napoli (Nuovo).	—	<i>Orzi e Corazzi</i>	1	Lecco.
—	—	—	—	—	<i>La Vestale</i>	4	Messina, Padova, Salorno, Siviglia.
Cagnoni	<i>Don Ruzefia</i>	1	Genova (Sala).	Meyerbeer	<i>Il Crociato in Egitto</i>	1	Milano (Sala).
Carlini	<i>Gabriella di Foissy</i> (nuova)	1	Livorno.	—	<i>Il Profeta</i>	1	Venezia (Festa).
Cestari	<i>Cleò</i> (nuova)	1	Udine.	—	<i>Roberto il Diavolo</i>	7	Barcellona (S. Gio.), Bologna, Bukarest, Madrid, Messina, Odessa, Torino (S. Carlo).
Cortesi	<i>Alonzo</i> (nuova)	1	Boma (Vale).	—	—	—	—
—	<i>Le Dame à service</i> (nuova)	1	Ancona.	Mozart	<i>Don Giovanni</i>	5	Parigi, Pietroburgo, Torino (S. Carlo).
De Ferrari	<i>Pipeli</i>	7	Ajaccio, Arezzo, Genova (Sala), Lisbona (Festivo), Padova, Sassari, Venezia.	Niccolai	<i>Il Templario</i>	2	Genova, Lisbona (S. Gio).
—	—	—	—	Pacini	<i>Barnabò</i>	5	Catagrine, Firenze (S. Spirito), Mantova, Pesaro, Roma (Sala).
De Glòsa	<i>Don Checco</i>	5	Atene, Barcellona (Sala), Lucca, Napoli (S. Felice), Sicilia.	—	<i>La Pidanza di Ovea</i>	1	Catagrine.
Dessy	<i>D. Martino d'Aragona</i> (nuova)	1	Gagliari.	—	<i>L'Orizzonte del Molise</i> (Sala)	5	Bergamo, Spoleto, Venezia (S. Felice).
Donizetti	<i>L'Ajo nell'imbarazzo</i>	1	Modica.	—	<i>Molen</i>	3	Cosenza, Malta.
—	<i>Beltario</i>	2	Novara, Pallanza.	—	<i>Siffo</i>	4	Brescia, Livorno (Sala), Lodi, Piacenza.
—	<i>Belly</i>	1	Messina.	—	—	—	—
—	<i>Don Pasquale</i>	4	Napoli (S. Carlo), Nizza, Perugia, Roma (Vale).	—	<i>Il Sullimano</i>	8	Barcellona (Liceo), Firenze (S. Spirito), Madrid, Napoli (S. Carlo), Parma, Reggio, Torino (S. Carlo), Venezia (Festa).
—	<i>Don Sebastiano</i>	7	Gagliari, Genova, Nizza.	—	—	—	—
—	<i>L'Elisir d'amore</i>	8	Lognago, Malta, Odessa, Palma di Maiorca, Parigi, Roma (Vale), Saluzzo, Trieste.	—	<i>Stella di Napoli</i>	1	Palermo.
—	—	—	—	—	<i>Isabella d'Aragona</i> (nuova)	1	Torino (Veneri Bassoli).
—	<i>Finsta</i>	1	Venezia (Festa).	—	<i>Tullio in maschera</i>	7	Corfu, Milano (S. Carlo), Vicenza.
—	<i>La Fanciulla</i>	5	Atene, Bukarest, Coena, Lisbona, Madrid.	—	<i>Vittore Pisani</i>	2	Barcellona (S. Gio.), Terni.
—	—	—	—	—	<i>L'Assedio di Lodi</i>	5	Caltanissetta, Pavia, Voghera.
—	<i>La Figlia del Reggimento</i>	5	Jassy, Mortara, Napoli (Nuovo).	—	<i>Il Duca di Scilla</i> (nuova)	1	Milano (Sala).
—	<i>Il Furioso</i>	4	Gobbi.	—	<i>Jone</i>	1	Napoli (S. Carlo).
—	<i>Genova di Veray</i>	10	Caltanissetta, Jassy, Malta, Nizza, Oporto, Parma, Pisci, Reggio, Savigno, Verona.	—	<i>Kleno di Tolosa</i>	1	Perugia.
—	—	—	—	—	<i>Marta Visconti</i>	5	Bari, Catania, Mantova, Nolo, Odessa.
—	<i>Linda di Chambray</i>	14	Barcellona (Liceo), Empoli, Firenze (S. Spirito), Fiume, Forli, Fuligno, Legnago, Nizza, Sassari, Savigliano, Tullis.	—	—	—	—
—	—	—	—	—	<i>Le Precezioni</i>	1	Brescia.
—	—	—	—	—	<i>Don Desiderio</i>	1	Parigi.
—	<i>Lucia di Lammermoor</i>	11	Barcellona (S. Gio.), Barietta, Caltanissetta, Catania, Genova, Lontro, Loreto, Madrid, Pietroburgo, Venezia (S. Felice), Volterra.	—	<i>Il Ventaglio</i>	1	Modica.
—	—	—	—	—	<i>Corvino d'Alamora</i>	1	Gagliari.
—	—	—	—	—	<i>Un Accademico di Scaramuccia</i>	6	Gagliari, Costantinopoli, Firenze (S. Spirito), Forli, Milano (S. Felice), Torino (Sala).
—	<i>Ludovico Borghia</i>	15	Ajaccio, Arezzo, Barcellona, Bordeaux, Coena, Cuneo, Firenze (Sala), Lodi, Pietroburgo, Roma (Sala), Saluzzo, Torino (Sala), Vercelli.	—	—	—	—
—	—	—	—	—	<i>Chiara di Rosenbergh</i>	2	Livorno, Savigno.
—	—	—	—	—	<i>Chi Sara vince</i>	3	Atene, Brescia, Forli.
—	—	—	—	—	<i>Kran due ed or son tre</i>	1	Padova.
—	<i>Maria Padilla</i>	2	Gagliari, Napoli (S. Carlo).	—	<i>Il Nuovo Figaro</i>	1	Vollterra.
—	<i>Maria di Rohan</i>	4	Bari, Bukarest, Jassy, Malta.	—	<i>Crispino e la Comare</i>	6	Bergamo, Fuligno, Livorno (S. Felice), Lucca, Pesaro, Torano.
—	<i>Maria de Rudenz</i>	2	Ajaccio, Gubbio.	—	—	—	—
—	<i>Parolina</i>	1	Torino (Sala).	Ricci (br.)	<i>Don Cristoforo</i> (nuova)	1	Napoli (Nuovo).
—	<i>Pa di Tolosa</i>	1	Oporto.	—	<i>Petrarca</i> (nuova)	1	Torino (Veneri Bassoli).
—	<i>Polibato</i>	3	Bergamo, Lodi, Modena, Spoleto, Terni.	—	<i>Il Domino Nero</i>	5	Livorno (S. Felice), Milano (S. Felice), Perugia.
—	—	—	—	—	—	—	—
—	<i>La Regina di Golconda</i>	2	Barcellona (Liceo), Bukarest.	—	<i>I Fatti Monetari</i>	2	Cosenza, Zante.
—	<i>Roberto Devereux</i>	8	Brescia, Catania, Napoli (S. Carlo), Nizza, Salerno, Udine.	Rossini	<i>L'Arvedo di Corinto</i>	1	Vercelli.

MAESTRO	OPERA	Num. del teatro	CITTA'	MAESTRO	OPERA	Num. del teatro	CITTA'
Rossini	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	27	Ajaccio, Bagnacavallo, Barletta, Firenze (Frascati, Poggio), Legnano, Lisbona (S. Carlo), Malta, Milano (S. Carlo), Napoli (S. Carlo, S. Ferdinando, Verdi), Nizza, Odessa, Palermo, Palma, Parigi, Roma (Vale), Siviglia, Tiflis, Zante, Zara.	Verdi	<i>Macbeth</i>	5	Bukarest, Dublino, Madrid, Venezia (S. Benedetto).
—	<i>La Cenerentola</i>	1	Siena.	—	<i>I Masnadieri</i>	2	Barletta, Parma.
—	<i>Il Conte d'Org</i>	1	Pietroburgo.	—	<i>Nabucco</i>	15	Bukarest, Corogna, Empoli, Fabriano, Ivrea, Messina, Mortara, Osimo, Parma, Sassari, Siviglia, Treja, Urbino, Voghera.
—	<i>Giulietta e Romeo</i>	1	Pietroburgo.	—	<i>Rigoletto</i>	22	Ajaccio, Barcellona (Lina), Bergamo, Caltanissetta, Costantinopoli, Gergenti, Jassy, Lisbona, Lecce, Loruto, Madrid, Malta, Mantova, Modica, Napoli (S. Carlo), Nizza, Novara, Oporto, Parigi, Tiflis, Verona, Zara.
—	<i>L'Italiana in Algeri</i>	1	Napoli (S. Carlo).	—	<i>Simon Boccanegra</i>	5	Catania, Malta, Milano (S. Carlo), Napoli (S. Carlo).
—	<i>Motilde di Shadrac</i>	1	Parigi.	—	<i>La Traviata</i>	32	Aversa, Bari, Caltagirone, Camerino, Campobasso, Corfu, Cosenza, Costantinopoli, Fabriano, Firenze (Frascati), Jassy, Lecce, Legnano, Livorno, Loreto, Madrid, Messina, Modica, Napoli (S. Ferdinando, S. Carlo), Nizza, Osimo, Poggio, Piacenza, Pietroburgo, Pisa, Pistoja, Ravenna, Rimini, Tiflis, Torino (Vincenzo Giustiniani), Verona.
—	<i>Mosè</i>	2	Palermo, Pietroburgo.	—	<i>Il Trovatore</i>	35	Aversa, Barcellona, Bari, Caltagirone, Campobasso, Catania, Cefalonia, Corogna, Cosenza, Costantinopoli, Dublino, Ferrara, Firenze (Frascati, S. Carlo), Ivrea, Madrid, Napoli (S. Carlo), Nizza, Odessa, Palermo, Parigi, Piacenza, Procinone, Salerno, Saragozza, Sassari, Savigliano, Siviglia, Smirna, Tiflis, Trieste, Venezia (S. Benedetto), Verelli, Verona, Zara.
—	<i>Otello</i>	2	Parigi, Pietroburgo.	Villanis	<i>Una Notte di festa (nuova)</i>	4	Venezia (Frascati).
—	<i>Semiramide</i>	2	Milano (S. Carlo), Parigi.	—	<i>Furberella</i>	4	Milano (S. Carlo).
Sanelli	<i>Il Fornaretto</i>	1	Oporto.	—	—	—	—
—	<i>Luisa Strozzi</i>	1	Corfu.	—	—	—	—
Sinico	<i>I Maschietti</i>	1	Trieste.	—	—	—	—
Troylo e Palmieri	<i>Fa bene e scordati (nuova)</i>	1	Napoli (S. Alberto dei Poveri).	—	—	—	—
Vers	<i>Abrima Lecquerre</i>	1	Firenze (Frascati).	—	—	—	—
Verdi	<i>Aroldo</i>	7	Firenze, Genova, Malta, Odessa, Oporto, Piacenza, Terni.	—	—	—	—
—	<i>Attila</i>	4	Bukarest, Mortara, Prato, Siviglia.	—	—	—	—
—	<i>Un Ballo in maschera (nuova)</i>	1	Roma (Apollo).	—	—	—	—
—	<i>La Battaglia di Legnano</i>	2	Oporto, Torino (S. Carlo).	—	—	—	—
—	<i>I Due Foscari</i>	10	Ajaccio, Atene, Cosenza, Malta, Napoli (S. Carlo), Odessa, Pesaro, Pisa, Rimini, Sarteano.	—	—	—	—
—	<i>Ermiani</i>	25	Camerino, Campobasso, Catania, Corogna, Genova, Gergenti, Gubbio, Madrid, Messina, Napoli (S. Carlo), Palermo, Parigi, Poggio, Pietroburgo, Pisa, Prato, Saluzzo, Sarteano, Siviglia, Trieste, Urbino, Venezia (S. Benedetto), Verona.	—	—	—	—
—	<i>Gemma d'Arco</i>	5	Cosenza, Palma di Majorca, Parma.	—	—	—	—
—	<i>Giovanna De Guzman</i>	1	Roma (Apollo).	—	—	—	—
—	<i>I Lombardi</i>	10	Cosenza, Costantinopoli, Ceneo, Genova, Lisbona, Livorno, Novara, Oporto, Pisa, Siviglia.	—	—	—	—
—	<i>Luisa Miller</i>	6	Ferrara, Firenze (Frascati), Poggio, Madrid, Modica, Reggio di Calabria.	—	—	—	—

RASSUNTO

Sopra teatri 126 furono rappresentate 132 opere (fra cui 21 nuove) di 54 compositori, dei quali 49 viventi, e 3 morti.

Numero totale dei teatri sui quali furono rappresentate le opere di ciascun maestro.

Verdi	Teatri 93	Fioravanti	Teatri 8	Battista	Teatri 3
Donizetti	67	De Ferrari	7	Sanelli	2
Bellini	36	Ricci (fratelli)	6	Villanis	2
Rossini	26	Bossi Lauro	5	Nicolai	2
Pacini	22	Apolloni	5	Peri	2
Mercadante	17	De Giosa	5	Cortesi	2
Ricci Luigi	17	Padrotti	4	Flotow	2
Petrella	12	Mozart	3	—	—
Meyerbeer	11	Auber	3	—	—

I nomi degli altri compositori figurano ciascuno sopra un solo teatro.

Le opere rappresentate in un maggior numero di teatri sono: *Il Trovatore* (teatri 35), *La Traviata* (32), *Ermiani* (25), *Rigoletto* (22), *Il Barbiere di Siviglia* (22). — Dopo il N. 22 troviamo la cifra di 15 teatri per *Nabucco*; 15 per *Luzia Strozzi*; 13 per *La Sonnambula* e *Norma*; 11 per *Luisa Miller*, *Luisa Strozzi* ed *I Lombardi*; 8 per *I Foscari* ed *I Maschietti*; 7 per *Beatrice di Tenda*, *Pipeli*, *Roberto il Diavolo* ed *Aroldo*; 6 per *I Puritani*, *Roberto Devereux*, *Scaramuccia*, *Crispino e la Comare* e *Luisa Miller*; e così discendendo fino alle molte unita.

TITO DI GIO. RICORDI Editore-proprietario responsabile. FILIPPO DOTI. FILIPPI. Redattore.

GAZZETTA MUSICALE

DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 17

24 Aprile 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

Per Milano Fiorini nuovi 7 —
Per la Monarchia » 8 40
Per gli altri Stati Italiani » 9 80

Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.
SEMESTRE e TRIMESTRE in proporzione.
Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si daranno pure i Supplementi al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso l'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omeoni, N.° 1, e sotto il portico a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.

Lettere, gruppi, ecc. verranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. *Un ballo in maschera*. - Rivista. - Cronaca straniera. - Appendice. Hoffmann.

UN BALLO IN MASCHERA

MELODRAMMA IN TRE ATTI

musica di

GIUSEPPE VERDI

III.

(Vedansi i N. 12 e 15).

La morte dello svedese Gustavo terzo, occasionata storicamente da ragioni politiche, nel dramma lirico ideato dallo Scribe e negli altri posteriori che lo imitarono, avviene per l'attrito di passioni domestiche, l'amore, l'amicizia, la gelosia. Le trame dei nobili non sono che accessori, episodi secondari, i quali servono all'intreccio ed all'interesse dell'azione, senza imprimere però al dramma quella determinata località di colore, che ne costituisce quasi l'elemento essenziale, come sarebbe nel *Nabucco*, nei *Lombardi* di Verdi, negli *Ugonotti* e nel *Profeta* di Meyerbeer, e in cento altre opere che hanno inseparabili le due espressioni,

APPENDICE

HOFFMANN

EMIGRAZIONE DE' SUOI SCRITTI

I.

Non è egli giusto professar gratitudine agli autori che ci hanno insegnato qualche cosa o che ci han proscacciato vive e gradevoli impressioni? Quante volte il *Barbiere*, la *Cenerentola* hanno in me dissipato le idee malinconiche e il mal umore! Quante volte ha esilarato la mia laboriosa esistenza un canto di messer Lodovico! Come mi son sentito l'anima sollevata alla lettura delle Visioni di Varano e come ho meditato profondamente, dopo di aver passate e ripassate le sublimi pagine dell' *Alighieri*!

Fra i forestieri debbo viva riconoscenza a Diderot, a Gluck, a Balzac, a Schiller, a Byron, e dopo di essi

storica e sentimentale. - La fine del re Gustavo è una pura storia di passioni amoroze, a cui serve di cornice il lustro di una corte: le congiure, le malie, tutte le tirole oscure e brillanti non servono che a risalto, a varietà, ad armonia del soggetto, il quale col solo divario delle proporzioni può stare tanto nella famiglia del cittadino, che nella reggia, in qualsivoglia latitudine. - Ciò avvertiamo per rispondere anticipatamente alle obiezioni di coloro che fossero allarmati dalla imposta necessità di mutare la scena dall'uno all'altro emisfero. - Egli non è che un cambiamento di luoghi e di nomi: l'azione, i caratteri non mutano: rimangono persino certi particolari che a stretto rigore offenderebbero la verità storica, geografica ed etnografica, se non si sapesse che leggendo e vedendo il *Ballo in Maschera* bisogna intendere e vedere quello che gli occhi, la parola e la musica eloquentemente dimostrano, senza badare tanto e quanto alla finzione assurda dei luoghi e delle persone. - Così non è da stupire che un governatore provinciale delle colonie americane, nella semplice e commerciale Boston, tenga corte e gran seguito di ministri e funzionari; che vi sieno velleità feudali ove ci dovrebbero essere aspirazioni democratiche, che si faccia alto e basso senza badare alla madre patria. - La mu-

ad Hoffmann, all'uomo che, forse esagerando, non vedeva nella natura che protesto e racconti, a musica ed a disegni; all'uomo la cui esistenza nervosa, piena di angosce e di tormenti, ha provato al mondo luminosamente come corra dietro all'artista un eterno tormentatore, che gli fa soffrire mille torture, mille affanni, più vivi di quelli inventati dalla gelosia e dall'invidia; vo' dir l'arte stessa!

Hoffmann, tedesco, è uno degli autori più popolari della Francia, della Francia che, meglio di noi consigliata, fa sue, qualche volta con un'audacia non minore della prontezza, le opere degli stranieri, benché essa abbia aperto un campo proprio e vastissimo nel quale vanno spogliando le altre letterature. L'Italia invece poco o nulla conosce delle opere di questo ingegno fantastico, meritevole per tanti titoli della sua ammirazione e della sua simpatia. Non varrà quindi la spesa parlare ancora, in queste basso colonne, di Hoffmann, della sua vita, della sua musica, de' suoi disegni o de' suoi racconti?

Trentatré anni or sono la Francia si affaticava a tra-

sica adunque non ha perduto della sua grande significazione essendo intatto nel dramma la sostanza e le forme.

La nuova creazione di Verdi non siffiora certo il cervello dei glossatori, che la sua espressione è di quella universale evidenza che persuade senza certe sofistiche di raziocinio, e la sua bellezza e i sentimenti in essa racchiusi sono così naturalmente drammatici, da fondersi col senso della parola senza subire la tirannia o la quella conciliazione della chiarezza e dello splendido melodico colla scrupolosa interpretazione del dramma, quell'accordo della bellezza colla verità, della forma colla idea che costituisce la pienezza e la universalità dell'arte. - Nelle opere drammatico-musicali la istromentazione sta al canto come nella pittura il colorito al disegno: essa non è un abito né un panneggiamento, ma bensì un mezzo poderosissimo e indispensabile a completare l'interpretazione del soggetto, delle situazioni, dei caratteri, colle possenti risorse della sonorità, colla varietà delle tinte, coll'infinito corredo dei particolari che hanno un'infinita significanza. - Quasi tutti i moderni compositori sogliono premettere all'incominciamento dell'azione un proemio istromentato, nel quale più o meno distesamente si accenna a qualche concetto saliente musicale o drammatico, quasi per preparare gli uditori, ed informarli sull'indole dell'opera. Le *ouvertures* di Weber sono i più perfetti mo-

delli di questo genere, che a Beethoven non garbava gran fatto. Rossini potendo far scialoquo di pensieri, e al dramma non badando che a sbalzi, scriveva le sue *ouvertures*, impropriamente chiamate sinfonie, in modo che con pochi divari si potevano accomodare a qualunque suo spartito, eccettuata però quella del *Guglielmo*, la quale senza accattare i motivi dell'opera è però incarnatissima colla mirabile unità di quello stupendo capolavoro. Scrivere un esordio sinfonico che riassume coll'indeterminatezza dei suoni le passioni e le tinte di un dramma non è facile assunto, e i modelli del *Freyschutz* d'*Euriante* e d'*Oberon* sono tanto grandi e perfetti da disperare qualunque voglia correre le traccie. Perciò quando non si ha la vana di scrivere un' *ouverture* di stile generico, si scrive un breve preludio che fa le veci dell'*ouverture* descrittiva. Meyerbeer ha creato nel *Roberto il modello*: Verdi lo ha imitato nell'*Ernani*, nel *Macbeth*, e in molte altre opere: alla *Traviata* ne fece uno che con nuove forme aspira a sensi più intimi e comprensivi. - Nel *Ballo in Maschera* mutò intendimenti, spingendosi avanti colla più felice arditezza d'innovazioni così nel piano e nel concetto, come nell'impiego tecnico dell'istromentazione. - Il preludio del *Ballo in Maschera* non è una prefazione, ma bensì la prima e una delle più belle pagine dell'opera che si svolge gradatamente, senza anticipare le idee oltre al limite voluto dall'azione: non è un pezzo stac-

durro gli autori stranieri con una diligente insistenza e con una larghezza di scelta che contrastavano singolarmente fra loro. Hoffmann fu uno de' primi scrittori caduti in mano degli speculatori parigini, i quali, non solo tradussero, ma diedero anche per merce propria la merce preziosa del consigliere di Consberg. Primo saggio di codesta invasione nei domini tedeschi fu la pubblicazione del romanzo intitolato *Oliviero Brissin*, che piacque assai, che fu molto acclamato, e che era in conclusione, sotto altre tinte, la graziosa novella: *Nadamiqella di Soudéry*.

Le opere di Hoffmann entravano in Francia, ben accolte e festeggiate, ma duravano immensa fatica a presentarsi sotto il vero lor titolo. Nell'anno 1829 furono pubblicati quattro volumi, col nome di Spindler e col titolo *L'Esprit del diavolo...* era un romanzo di Hoffmann, debole se si vuole, perchè appartenente alla sua prima gioventù, ma pure di Hoffmann. Un anno dopo apparve finalmente la traduzione che fu reso tanto popolare in Francia il nome dell'autore germanico, traduzione dovuta alla penna di Lœve-Weymar, che egli pubblicò con una grande edizione, sotto il titolo di *Racconti di Hoffmann*.

Dalla medesima libreria parigina (Reinduel) furono date fuori dappoi le opere compiute di Hoffmann, in 20 volumi in 12.^o, alla cui prima serie Weymar diede nome di *Racconti fantastici*, intitolò questa parola non sia mai stata adoperata dal narratore tedesco (1). È però vero che il meraviglioso si scosta con tanta frequenza nelle opere di questo spiritoso scrittore da giustificare ad esuberanza l'epiteto francese. D'altra parte, era l'epoca in cui in Francia voleva un epiteto per tutti i racconti, per tutte le novelle che vi si pubblicavano.

I Tedeschi, in generale, furono grandemente meravigliati dello strepitoso successo che la pubblicazione delle opere di Hoffmann ebbe in tutta la Francia; perciò è opinione di molti critici che i Tedeschi, per la più parte, non com-

(1) Egli scrisse: *Composizioni storiche*, come vedremo dappoi.

prendano questo scrittore. Schiller, Goethe, Richter (Jean-Paul) sono i tre grandi uomini accettati dalla Germania in massa; ma Hoffmann e la strana sua individualità, il romanziere terribile e grottesco, pare che la Germania non l'ammetta.

— Egli è nei preti e per la nobiltà, diceva a Champfleury un poeta bavarese, quindi contro il popolo.

— Non ho mai letto una linea di Hoffmann in favore del clero e de' nobili, rispose Champfleury; anzi ha molte volte deriso personaggi che occupavano dignità dello Stato.

— Non importa. Vedete un poco l'autor di don Carlos, il sembro Schiller; questo sì che ha scritto pel popolo, battendo gli altri.

— E quest' altri non sono mai stati battuti da Hoffmann?

— Mai.

— Mi par di comprendervi, amico mio: colui che non iscrive contro i preti e contro i nobili è naturalmente con loro.

— Appunto.

— E, in tal caso, è contro il popolo.

— Verissimo!

L'opinione del poeta bavarese era prosaicamente miserabile e falsa; nondimeno, alcuni pretendono che rappresenti quella dei giovani della moderna Germania, i quali non ammettono dello stesso lor dio (Schiller) che i difetti, le declamazioni, le violente diatribe dei *Masnadieri* contro la società, mentre le sue opere calme e più domestiche, *la Figlia del Munico*, per esempio, che durerà ancora, quando non si conoscerà nemmeno più il titolo dei *Masnadieri*, essi non la comprendono punto, come moltissime creazioni del celebre romanziere a cui consacriamo queste brevi appendici.

In Francia, per lo contrario, il movimento fu molto più favorevole al novelliere tedesco; non si dimandava colà se l'autore fosse repubblicano o monarchico, scettico o credente, materialista o spiritualista; si voleva che fosse romantico, vale a dire che trovasse forme novelle, perchè la dottrina proclamata del romanticismo fu *la libertà*

che accenni a lontane peripezie o riassuma tutte le passioni, ma una semplice preparazione sinfonica che s'unisce, forma parte integrante di tutta l'introduzione, e non fa che annunciare i prodromi. Nell'elenco dei pezzi stampati del *Ballo in Maschera* trovansi progressivamente designati un Preludio, un coro d'introduzione, una scena e sortita di Riccardo, una scena e cantabile di Renato, una scena e ballata di Oscar, e la stretta dell'introduzione. - Quest'ultima denominazione dimostra che quei frammenti separati per comodo degli studiosi, appartengono ad un tutto a cui fa capo il Preludio, il quale propone e svolge i primi pensieri dello spartito, fondendoli in effetti e contrasti nuovi e singolari d'istromentazione. - Fino dai primi tocchi l'orchestra misteriosamente e quietamente intona i due opposti motivi del primo coro, l'uno degli amici di Riccardo, tranquillo, affettuoso, legato in accordi armoniosi, l'altro dei suoi implacabili nemici, cupo, staccato, intrecciato nei chiari e brevi artifici dello stile fagato che ne aumenta l'effluvia severità: poscia gli archi si distendono a suonare un'incantevole melodia, accompagnata con nuovissimo effetto da ornamenti di note armoniche che vi aleggiano sopra con un fascino voluttuoso: egli è il canto d'amore di Riccardo, che i vari istrumenti ripetono ed imitano dialogando con accenti strazianti, quasi fosse l'amata donna che risponde piangendo alla voce dell'affetto: la frase, che dapprima sospira sommessa, finisce incalzando fino a quei sublimi deliri che le voci infinite,

nell'arte, dottrina che i classici italiani chiamavano spaventati, con le parole di Vincenzo Monti, *audace senola boreale*.

Lœve-Weymar, scrittore spiritosissimo e critico d'alto ingegno, non ebbe che un torto, quello vogliamo dire di promettere e di non dare tutte le opere di Hoffmann; la sua traduzione francese peraltro è la più completa, se non la più coscienziosa.

Ma che importa mai al pubblico di cambiamenti di tagli e di mutilazioni? Ego trova tanto dramma e tanta immaginazione nei *Racconti*, quali gli furono presentati dal traduttore, che non perde tempo a paragonare le varie edizioni fra loro, nè a chiedere se e perchè vi sieno stati fatti frammenti di una tal quale importanza. V'hauno ad ogni modo in questo pubblico de' curiosi e degli entusiasti i quali, presi una volta di simpatia per un autore, non vivono che coll'ardente avidità di conoscerlo a fondo, di studiar ne' suoi libri, di cercare lo stato dell'animo suo in ciascuna delle sue linee. A questi entusiasti i traduttori hanno pur le gran volte svelate le miserie dei loro lavori! Tanto almeno ci ha provato Champfleury pubblicando i *Racconti postumi* di Hoffmann, da lui voluti in francese e stampati da Levy, al meschino prezzo di un franco per un volume di 550 buone pagine.

Non sono per avventura di molto valore le seguenti parole, ralfrontate in specie con la biografia di Hoffmann, e che il traduttore ha interamente soppresse?

«Quando poi alla fine si diede la battaglia di Lipsia, dice Ausonio, nel racconto intitolato *gli Esploratori*, tutta la Germania mandò un grido di gioia, superba e felice di avere riconquistato la propria indipendenza, e noi eravamo ancora nelle catene! Ne pareva che in diversi, con un'azione straordinaria, cercar di procurare aria e libertà a me e a tutti coloro che erano, al pari di me, cattivi. Questo ti può sembrare una scherzo, stando al carattere che in me supponi, ma io ebbi la pazzo idea d'incendiare e di far saltare in aria un forte

i suoni liberi e coloriti dell'orchestra possono esprimere meglio del canto, quando un compositore sappia strappare dalle viscere degli istrumenti prima che il preludio finisca sono interrotto un'altra volta le amorse cantilene dal motivo lugato che irrompe con maggior forza, quasi esprimendo la preponderanza di un avverso destino: sedato quel breve tumulto, i suoni ritornano flebilmente a mormorare, fino a perdersi nel nulla. - Allora s'alza la tela. - La scena rappresenta una sala nel palazzo del governatore inglese di Boston: le aule sontuose sono guernite di deputati, d'ufficiali e popolari che attendendolo, ne fanno le lodi: solo un gruppo appartato d'invidiosi nemici si stanno imprecaando e maturando vendetta a offese sognate o meritate.

Seguendo le traccie del preludio, la musica non fa che ripetere colle voci quello che l'orchestra avea prima delineato; da un lato le stesse armonie, dall'altro le stesse parole adirte e tenebrose. Viene Oscar, il paggio giulivo, ad annunziare la venuta di Riccardo, il quale accoglie cortesemente gli omaggi. - Poscia Oscar gli porge l'invito per danza, e l'elenco dei nomi fra cui leggesi Amelia, la moglie di Renato ministro o il più fido amico del Conte. - Riccardo ama violentemente questa donna e n'è riamato: al vederne il nome esclama: *Amelia... ah dessa ancor! l'anima mia!* Qui la musica, che prima avea accompagnato i parlanti con un grazioso motivo dell'orchestra, torna a ripetere sul labbro dell'amante la frase ispirata, dapprima svolta nel preludio: è una di quelle melodie che restano siccome

«entro il quale espone che i Francesi avevano depositato una grossa provvigione di polvere».

Togliendo una dozzina di linee, che, in apparenza almeno, non servono a nulla per l'azione del romanzo, Weymar ha tradito il carattere di Hoffmann, la sua profonda nazionalità, l'odio che egli nutreva contro gli eserciti napoleonici, invasori della sua patria.

Hoffmann, in un povero granaja senza fuoco, sta disegnando caricature contro i Francesi, ma nello stesso tempo si sente spinto ad appiccare il fuoco ad una polveriera per far saltare gli inimici della sua Germania, ove si avesse bisogno di lui.

Egli è peraltro curioso che questo autore, si accosta alla Francia, non conoscesse di quel paese che i freddi disegni di Calot, i quali esercitarono su di lui non poca influenza. Fuori del disegnatore francese, Hoffmann non ebbe entusiasmo che pel nostro Gozzi e per l'inglese Lewis.

Hoffmann, scrive Paolo de Musset, al quale noi altri Francesi abbiamo tanto piagnuto, fu debitore in gran parte allo studio delle opere di Carlo Gozzi dello sviluppo del proprio ingegno.

Altarelli si credeva da noi che Carlo Nodier s'ispirasse alle pagine di Hoffmann, egli invece attingeva a quelle di Gozzi, giacchè Nodier sapea troppo bene dove si nascondevano le buone fonti per fermarsi davanti ai ruscii che ne scorrevano fuori.

E non è egli curioso, continua de Musset, vedere oggi gli Italiani togliere a prestito con molta frequenza da noi le medesime cose che noi abbiamo pigliato dai Tedeschi, e che questi avevano rubato prima ad essi Italiani, meno di un secolo fa?

Non è curioso vederli frettosi a riconoscere la loro proprietà, perchè travisata dai cambiamenti operati dal lavoro d'assimilazione? Gli Italiani ritornano in tal guisa a sé stessi, dopo tre metamorfosi successive.

il motto, l'epigrafe esplicative di un'opera! Ad un breve intermezzo succede di bel nuovo il motivo sul quale i due cori con bell'artificio fanno un contrappunto conservando sempre il contrasto delle voci di vendetta che sull'affettuoso canto risaltano mirabilmente.

Dopo l'esplosione appassionata la scena si vuota degli astanti, i quali si allontanano in mezzo ai suoni che insieme rimembrano l'amore e la vendetta: indi compare Renato l'amico di Riccardo, l'inconsapevole marito di Amelia, per avvertire il conte che gravi pericoli lo minacciano, che si trama contro la sua vita, e che sarebbe facile col castigo prevenire i colpevoli a lui noti: Riccardo generoso, noncurante, rifugge da siffatte violenze e s'abbandona al destino. Allora Renato in un cantabile affettuoso pieno di vaghezza e di melodia ripete gli amichevoli consigli: è un pensiero che sgorga fluido, nitido, periodato, arieggiando forse nella proposta un'idea del *Rigoletto*, e nella risoluzione una frase dell'*Ermioni*, senza però che dall'insieme risalti la menoma imitazione: è quell'arte sublime di trasformare, di unificare, elevando i concetti a sempre maggiore potenza di novità e di originalità! A questo punto il colloquio dei due amici è interrotto dall'arrivo di un giudice che vuole dal conte la sanzione al bando dalla fattucchiere Ulrica, dell'*abbietto sangue dei negri*. Oscarre il paggio, questo simbolo perenne della festività e della spensieratezza, la difende, e per ottenere la grazia del padrone ne narra in una brillante ballata i pregi ed i portenti. Volendo distendersi nell'analisi a frammenti, e per chiarire la grande originalità di questo vivacissimo pezzo, si potrebbe notare che si compone di tre periodi principali e di una chiusa di slancio, la quale arriva preparata storditamente da passaggi saltellanti sopra diversi toni per giungere d'un tratto con un bellissimo accordo al tono originario di *si bemolle*: si potrebbero inoltre descrivere le ardite e nuove modulazioni del secondo periodo sulle parole *quando alla balla*, e in generale la cura con cui l'accompagnamento risponde armonicamente al motivo che è facile, scherzoso, ligio al senso della parola.

La Ballata di Oscar è la prima pennellata di quel colore brillante e galo che in tutta l'opera armonizza o contrasta così bene colle altre tinte più tetro o appassionato: l'eloquente arringa del paggio in favore della maga produce il suo effetto: Riccardo sospende la dura sentenza del bando, e vuol egli stesso travestito da pescatore portarsi all'abitato d'Ulrica per cercarvi la buona ventura: tutti applaudono all'idea, alcuni per darsi spasso, gli altri con Samuel e Tom sempre turchi ad un'occasione di vendetta. La musica esprime il tripudio e l'applauso dei cortigiani con un movimento frettoloso che va a finire con una frase discendente spiccatissima, ripetuta con maggior furia ed energia nella cadenza che chiude l'introduzione. La scena qui si muta dalla casa di Riccardo alla capanna d'Ulrica. Gli accordi misteriosi dell'orchestra, le note frugie e gementi del clarinetto basso, le terze che ascendono o discendono affannose, i tremoti fantastici, la voce cupa di una donna che discorre in mezzo ai suoni, tutto esprime che siamo nel regno del soprannaturale, delle fattucchiere: Verdi nel *Macbeth* aveva dato un saggio di quanto valesse a dipingere il meraviglioso, immedesimandosi in quella poesia arcaica

che trasporta, solleva all'intuizione di fenomeni soprannaturali. E s'è riuscito, bisogna pur dirlo, senza cadere in nessuna servilità d'imitazione, tanto che da questo lato è assai più plagiatario Meyerbeer verso l'autore del *Freyshätz*, che Verdi verso l'autore del *Roberto*. L'invocazione d'Ulrica in tuono minore ha un carattere tetro e grandioso, originalissimo per l'insistente ritmo di terzine ripetute largamente a larghi intervalli, per la bellezza degli accompagnamenti, per la ricchezza degli accordi: ve ne ha uno di questi accordi, un certo ritardo sulle parole *sospirò e sibilò*, che pel modo con cui è collocato riesce oltre che bello e caratteristico, assolutamente nuovo. Il grande prestigio di questa scena diventa sublime, quando Ulrica, dopo una breve interruzione, vede ispiratamente gli effetti dell'incanto: è l'orchestra allora che s'impadronisce brutalmente del motivo dominante, trasportandolo dal minore al maggiore: la maga più che cantare, declama in mezzo alle diaboliche sonorità dell'istromentazione: indi all'unisono coi contrabassi e interpolatamente a squilli insistenti di tromba, canta una frase crescente dal basso all'acuto, dal piano al forte, fino a raggiungere quel bell'accordo di *re bemolle* che colle voci sommesse degli ottoni giunge impensato ad interrompere la risoluzione in *do*. I popolani, i contadini a una scena di tanta evidenza gridano *evviva la maga!* ella intima il silenzio, e per una bottola sparisce sollorata. - All'arrivo di Silvano ufficiale di Riccardo, dello stesso Riccardo sotto le vesti di pescatore, e nella breve scena che segue, la musica con graziosi spezzati, dalla tetraggine passa alla vivacità, accennando a canti villerecci. È un'opportuna transizione che conduce al terzettino che segue, lavoro musicale di grande importanza, rimarchevole per originalità di forme, per finitezza di fattura, per abbondanza d'idee melodiche, per una grazia, una passione, una evidenza drammatica nuove e singolari. È Amelia che innamorata di Riccardo vuole da Ulrica il mezzo a guarire il male del cuore: Riccardo in disparte assiste al colloquio. Questo terzettino comincia con un movimento affrettato dell'istromentale che serve poi come di addentellato ai vari membri del pezzo. Ulrica dice ad Amelia che vi ha una magica erba la quale *abbrubica gli stami - a quelle pietre infanti - ove la colpa scontasi - coll'ultimo sospir*. - La descrizione del luogo viene dalla musica espressa con un canto legato e armonizzato, melodico e pittoresco; l'anima d'Amelia travasa da terrore rivolge una preghiera al Signore che s'innalza come un profumo, sorvolando alle tetro idee della maliarda che lo insinua di non tremare o di correr coraggiosa nelle ore notturne a raccogliere il farmaco pel male d'amore. - Riccardo si sente infiammato a seguirla. Il canto descrittivo di Ulrica e la preghiera di Amelia sono ispirazioni vere, perfezionate dal magistero della forma. - La bellezza in questo spartito non s'assomigliano ma si seguono senza interruzione. Al terzettino succede la canzone di Riccardo che domanda alla sua volta la buona ventura in presenza di tutti gli amici ritornati sulla scena dopo la partenza d'Amelia. Questa canzone in forma di barcarola, ha l'impronta dei canti popolari napoletani. Al primo udirla sembra una lontana reminiscenza: quando poi se ne ha afferrato tutto il concetto e la stupenda ordinata, appare in tutta la sua originalità. La modulazione strascicante

sulla seconda battuta della prima parte è d'incomparabile effetto. Nella seconda parte il compositore ha ottenuta una doppia interpretazione della parola coll'identica frase che è assai rimarchevole, facendo vedere come il colorito dell'istromentazione e il modo di accentare un pensiero possano convertire la musica ad espressioni di opposto significato. - La prima volta la seconda parte della canzone dipinge le tempeste del mare e dell'anima: l'orchestra ne accresce l'efficacia con marcate appoggiature e accompagnamenti nei suoni bassi. - Nel ritornello il pensiero melodico resta il medesimo: cambiano le parole che accennano alle *dolci canzoni del letto natio*. Divenuti più tranquilli i suoni dell'orchestra, raddolcito l'accento della voce che canta, anche la melodia che prima sembrava impetuosa diventa carezzevole, trasporta in più serene regioni. La barcarola termina con un disegno cromatico che, cominciato pianissimo, va crescendo fino allo slancio delle ultime quattro battute ripetute dal coro all'unisono.

Ulrica ha predetto a Riccardo che morrebbe per mano d'un amico: egli se ne fa beffe ed intona con brillante spensieratezza la famosa proposizione del quintetto in *si bemolle*

È scherzo od è follia
Che dal suo labbro uscia:
Ma come fa da ridere
La lor credulità!

Diciamo famosa perchè rade volte tocca d'udire cantilene che producano un simile effetto d'elettricità sul pubblico, il quale alla graziosa risoluzione non può a meno d'irrompere in un grido di applauso. Essa è il perno del quintetto, preparato, svolto, manipolato con un'arte, possiamo dire, perfetta di struttura e di colorito drammatico. - Riccardo è il solo che scherzi e sorrida: Ulrica invece pronuncia parole minacciose a Tom e Samuel allibiti in un canto; Oscarre, accorato dalla fatal predizione, introduce un'altra melodia larga ed espansiva, la quale si aggira in due diversi toni fino ad urtare di nuovo nel molleggiare di Riccardo. - Tutti questi affetti hanno la loro speciale significazione nella musica che ne intreccia i pensieri con impudenza, con bella misura di proporzioni, senza che sieno mai sacrificati gli effetti, la sostanza melodica, la verità, la naturalezza a stentati e contorti artifici.

L'atto si chiude coll'arrivo di Renato, l'amico predetto dalla fattucchiere, e col riconoscimento di Riccardo a cui viene cantato dal popolo un inno d'amore e di riconoscenza. - Questo inno ha tutti gli andamenti della musica solenne, tutto il carattere dei canti patriottici; si presenta con grandiosità di pensiero a cui la robusta gravità e la pienezza degli accordi imprimono un carattere determinato e nel tempo stesso nuovo, originale, ad onta che sia mantenuta rigorosamente la forma ritmica tradizionale. Dopo il primo canto dell'inno entra la voce del soprano Oscar con un pensiero dialeso e melodico che pare a prima giunta indipendente: so non che appresso si rimane sorpresi d'udire la più armonica e distinta fusione dei due canti, affrettati con tutta la violenza della sonorità senza che vi sia ombra di confusione, il menomo urto di uolo sgradevole all'orecchio. Mozart e Meyerbeer, l'uno nel *Don Giovanni*, l'altro nella *Stella del Nord* diedero

due splendidi saggi di simili ardimenti, nei quali se è facile di riuscire scientificamente, è difficilissimo che al rigore della composizione corrisponda la popolarità dell'effetto, la chiarezza delle due melodie, per cui l'orecchio le comprende simultanee, l'intelligenza le afferra, e l'anima le sente. - Nel finale del primo atto del *Ballo in Maschera* ci sembra che Verdi abbia ottenuto il difficile intento, aggiungendovi per luminosa conclusione una cadenza ricca di nuovissimi passaggi armonici, rapida e focosa.

RIVISTA.

25 Aprile.

SOMMARIO. - Le partiture in piccolo formato pubblicate dall'editore Guld. - *Gliommo d'Arco*, cantata di Rossini. - Il *Pelleto* di Donizetti al teatro italiano di Parigi. - Programma del concerto di E. Berlioz. - *Neurologia*. - Angiolina-Rosso. - P. Lenotti, direttore dei cori al teatro alla Scala.

L'editore Guld di Firenze ha incominciata la pubblicazione per fascicoli, in formato tascabile, delle opere più celebri del repertorio lirico italiano e straniero. - Questa bella ed elegante edizione si distingue per nitidezza di caratteri, ad onta della loro microscopica esiguità, e per una eccellente distribuzione degli spazi, per cui il volume delle partiture sarà ridotto alle minime proporzioni. - Per gli studiosi della composizione queste opere economiche saranno di molto giovamento, che potranno a colpo d'occhio apprezzare le distribuzioni istromentali, apprendendo dalla lettura e dall'esame analitico dei grandi modelli, quello che l'orecchio nei teatri e nelle ordinarie udizioni non può che sinteticamente afferrare. La prima partitura è il grande capolavoro mondiale dell'opera lirica, di che si può vantare l'Italia nostra, il *Guglielmo Tell* di Rossini: dopo seguiranno anche le opere celebratissime di Meyerbeer. Qualcuno si è lamentato che le partiture di Verdi non sieno egualmente pubblicate a profitto degli studiosi, che si tengano gelosamente custodite dai loro proprietari. - Questo lagnon è giusto, ma lo si deve rivolgere non ai proprietari che sono in continua lotta per la salvaguardia dei loro diritti, ma alle leggi sulla proprietà letteraria, disuguali, imperfette, le quali, oltreché concedere infinite e continue lesioni al diritto che implicitamente riconoscono, e che pretendono di proteggere, tolgono l'opportunità di usufruire dei prodotti letterari in tutti i modi possibili, e quindi si oppongono al perfezionamento dell'educazione e della cultura.

Con queste parole noi torniamo a ribattere un chiodo assai vocalio e irraggiato: non possiamo certo rimproverarci d'aver risparmiati studi, né cure, né i consigli che ci suggerivano l'esperienza del commercio e della proprietà musicale, per indurre i governi ad annientare quelle fatali disuguaglianze che sono nocive al bene privato dei proprietari, ed al bene pubblico della universale civiltà. - Pegli editori, pei compositori illustri sarebbe un vano, una nobile compiacenza di poter diffondere nella loro primitiva e completa originalità le creazioni drammatico-musicali: ma pur troppo lo faccia agli usurpatori, ai concal-

fattori che stanno in agguato è impossibile questo beneficio. Così fino a che la canerata della contraffazione non è radicalmente estirpata, si dovranno sottrarre alla pubblicità tanti preziosi modelli, tenendoli serrati negli scaffali colla trepidazione e la gelosia di chi non vuole esser defraudato nei suoi diritti. Si sa cosa fruttino le vigilanze e le serrature; si consulti l'elenco delle opere di Verdi rappresentate la scorsa stagione, che abbiamo pubblicato nell'altro numero, e si vedrà come l'altra serpeggi dappertutto. - Quando mai ci si penserà!

I giornali di Francia narrano che in casa di Rossini fu eseguita una cantata inedita, composta molti anni sono dall'illustre maestro per la sua allieva Pelissier, che fu poscia sua moglie: l'argomento di questa cantata è l'addio della Pulcella d'Orleans ai genitori, prima di partire alla difesa del reame di Francia. Il titolo di *Giovanna d'Arco* faceva credere a taluno che si trattasse d'una grand'opera lirica, mentre non è che una composizione da camera, scritta per sola voce di contralto: nella recente serata venne eseguita dall'Alboni, che lo stesso Rossini accompagnava col pianoforte. - L'impressione nella scelta adunanza fu grandissima: pensato che questo ed altri non pochi tesori d'arte ancora inediti, sieno sottratti alla pubblicità e tenuti con gelosa religione quasi nascosti dalla signora Rossini, che n'è la custode e crediamo anche la proprietaria.

Il Polito al Teatro Italiano con Tamberlick, Corsi e la Penca ottenne strepitose accoglienze: il celebre tenore Nourrit suggerì a Donizetti il soggetto di *Cornelle*, e questa idea gli costò la vita. Doveva rappresentarsi a Napoli, e quella censura, sempre eguale a sé medesima nelle stupide abbie, vi appose il veto: Nourrit ne provò tale sconforto, che lo condusse al suicidio. - Allora la Direzione dell'Opera parigina chiese a Donizetti il suo lavoro, che fu tradotto, rimpastato dallo Scribe sul libro di Cammarano, e rappresentato con freddissimo esito nel 1840 sotto il titolo di *les Martyrs*. La critica, come avviene spesso, prese un grossissimo granchio, e considerò peggio che nullità un lavoro che ha qualche parte fredda e scostante, ma qualcosa di sublimemente bella; per riabilitarsi *les Martyrs* doveano rivestire il primo abito, parlare la vera lingua del canto, e ritornare sulle scene italiane a ricevere il dovuto omaggio. Polito dopo il pellegrinaggio è stato ricevuto trionfalmente a Parigi. Nell'esecuzione Tamberlick ebbe la palma; Corsi è lodatissimo; alla Penca si rimproverono troppe sciocchezze di fioriture che snaturano la fisionomia originale, il carattere di quella musica così abbondante e melodica.

Chi voglia avere un'idea di che natura sia la musica romantica di Berlioz legga il programma del gran concerto spirituel annunciato pel teatro dell'Opera Comique. Vi figura principalmente la trilogia sacra, *L'Enfance du Christ*, specie di sinfonia drammatico-pastorale-religiosa, divisa come segue: 1.° *Il sogno di Erode*, recitativo. Marcia notturna - Scena col aria di Erode - Coro d'indovini - La stalla di Betlemme, duetto - Coro d'angeli - 2.° *La Fuga in Egitto*, Ouverture. I pastori si raccolgono intorno la stalla - L'Addio dei pastori, coro - Il riposo della Sacra Famiglia, aria con coro. - 3.° *L'arrivo a Sals,*

recitativo misurato - Duetto - Coro d'israeliti - Recitativo, Terzetto per due flauti ed arpa - Terzetto vocale con coro - Recitativo misurato, coro mistico. - Avvi dello stesso Berlioz un frammento della sua leggenda musicale in quattro atti, *la Dannazione di Fausto*, con aria di Mefistofele, e danza di silfidi, e un coro trionfale, *Hymne à la France*, Berlioz in persona dirige 150 esecutori.

Il *Courrier Franco-Italien* annuncia la morte quasi repentina della cantante Angiolina Bosio; non avea raggiunto il trentesimo anno di vita, ed era fra le prime cantatrici d'Europa. Il teatro di Pietroburgo, e il *Covent-Garden* di Londra parlettero uno de' loro sostegni, l'arte una delle poche dotte che conoscesse la grande e vera scuola del canto.

Chiamiamo la *Rivista* annunciando un'altra perdita dolorosa, che ci tocca più da vicino. - Pietro Lenotti, l'intelligente educatore dei cori della Scala morti, lasciando la famiglia nelle più crudeli distrette. Chiamato da poco tempo a dirigere il corpo dei coristi, seppe operare una vera trasformazione nell'esecuzione delle masse vocali, che per la finitezza del colore e l'esattezza dell'insieme si fecero persino applaudire dal pubblico che ai cori di solito è indifferente. - Sarà molto difficile il rimpiazzo. - Alla disgraziata famiglia superstita soccorse la vigile e pronta carità di alcuni cittadini. Speriamo che la nobile iniziativa avrà altri imitatori.

CRONACA STRANIERA

— AMSTERDAM. Il dottor Viotta, direttore della Società olandese per l'incoraggiamento della musica, è morto in quella città. Dilettante appassionato, autore di alcune composizioni, ha esercitato, dieci, una influenza decisiva sui progressi dell'arte musicale in Olanda.

— ANNOVER. Il re di Annover accordò una sovvenzione di mille talleri al fondo destinato alla pubblicazione delle opere di Händel.

— BRISLAVIA. L'editore Leuckart pubblicherà nella prossima estate la traduzione tedesca dei *Grotesques de la musique* di Berlioz, fatta da Riccardo Pohl.

— DENARO. Piacque molto l'opera *Macbeth* di Verdi, rappresentata su quelle scene. Vi emersero la Viardot e il baritone Graziani, coadiuvati dal tenore Corsi e dal basso Lanzoni, che sostennero le parti meno importanti di Macduff e di Banco. L'orchestra fu abilmente diretta dal nostro Arditi.

— HALLE. La statua colossale in bronzo di Händel sarà inaugurata negli ultimi giorni di aprile, per l'anniversario della morte del grande compositore.

— LIPSA. Fra breve avrà luogo il concerto annuo a beneficio dei poveri, nel quale si eseguiranno per la prima volta la musica di Schumann, scritta per il *Manfredo* di Iud Byron, e l'ouverture di Joachim, per l'*Enrico IV* di Shakspeare.

— È totalmente caduta una nuova opera di W. Westmeyer, intitolata *der Wald bei Hermannstadt*, mosaico di motivi di Weber, Meyerbeer, Wagner, Mendelssohn, ecc.

— Gli editori Breitkopf e Härtel pubblicarono testè il libretto dell'opera *Ifigenia in Aulide* di Gluck, riformato da Riccardo Wagner. Come nel libretto delle proprie sue opere,

Wagner vi ha indicato la disposizione scenica, le situazioni, l'azione, e quasi ogni movimento.

— La Società Bach, che imprese la pubblicazione di tutte le opere del celebre compositore, ha dato alla luce finora 10 Cantate ecclesiastiche; le *Invenzioni* e le *Sinfonie*; la *Passione*, secondo S. Matteo; 10 Cantate ecclesiastiche e l'Oratorio del Natale; la *Messa in si bemolle*; 4 Messe, tutte in partitura.

— LONDRA. Al Covent-Garden la stagione italiana si aprì col *Trovatore*, cantato dalla Lotti-Della Santa, dalla Nantier-Di-dièr, da De Bassini e Neri-Baraldi. La serata fu brillante, i primi onori toccarono alla Lotti, il *Miserere* si dovette ripetere.

— ORLEANS. Fu colà eseguita un'opera comica in un atto, *la Reine de la moisson*. L'autore della musica, di cui si dice bene, è il signor Salesses.

— PARIS. Ecco il programma dell'accademia che ebbe luogo alle Tuileries: 1.° Introduzione delle *Tre Nozze* di Alory; 2.° Cavatina nella *Gerusalemme* di Verdi, cantata da Tamberlick; 3.° Duetto nel *Don Pasquale*, cantato dalla Penca e dal Corsi; 4.° Aria nella *Betty*, eseguita dall'Alboni; 5.° Duetto nella *Semiramide*, dell'Alboni e della Penca; 6.° Aria nella detta opera, dalla Penca; 7.° Duetto nel *Mosè*, da Corsi e Tamberlick; 8.° Brindisi nella *Traviata*, dalla Penca e Tamberlick.

— FÉTIS dopo aver esaminato alcuni Saggi composti da Enrico Duvvernoy, esternò all'autore la propria soddisfazione sul merito e sull'utilità dei medesimi, significandogli che saranno tosto adottati dal Conservatorio di Bruxelles.

— È morto non ha guari a Compiègne una violoncellista dilettante, madama Pain, vedova di Giuseppe Pain, letterato ed autore di alcune opere comiche e di molti *vaudevilles*. La signora Pain, nata a Noyon nel 1775, si era dedicata di buon ora allo studio del violoncello, sul qual istromento divenne valente esecutrice. Ebbe un figlio, che fece istruire nel pianoforte, e insieme con lui prendeva parte spesso volte all'esecuzione di musica classica, quartetti e quintetti di Haydn, Mozart, Beethoven e Beethoven.

— Due nuove operette di Carlo Poisot, *les Terreurs de M. Peters* e *les Deux Billeis*, furono rappresentate nella sala Herz.

— L'associazione degli artisti di musica esegui per la seconda volta, nella chiesa di Notre-Dame, la messa di Weber. Per l'offeritorio, Vieuxtemps suonò l'adagio del suo secondo concerto. L'allocuzione religiosa fu pronunciata dal padre Hermann, carmelitano scalzo, il quale, prima della sua conversione al cattolicesimo, era allievo di Liszt, e non aspirava allora che alla gloria del pianoforte, pel qual istromento scrisse parecchie composizioni.

— Assicurasi che il consiglio di Stato si occuperà fra breve di un progetto di legge sulla proprietà letteraria, destinato a mettere la legislazione in armonia coi bisogni, ed a stabilire le basi d'una internazionalità completa più ch'è possibile. Il progetto è preparato di concerto tra i ministri di Stato, dell'istruzione pubblica e dell'interno.

— Filippo Meusard, rinomato specialmente come compositore e direttore di musica da ballo, è morto a Autoul, il 31 marzo scorso, nel suo 67.º anno.

— PIAZZANUOVO. Enrico Herz diede due concerti nel gran teatro, alla presenza di una folla piangente. - Rubinstein fece eseguire la sua sinfonia *l'Oceano*, composizione di cui si fanno molti elogi.

— VIENNA. Le rappresentazioni dello *Sonnambula* e del *Barbiere* furono più felici di quelle del *Rigoletto* e dell'*Ernani*: in queste si ebbe a deplorare l'insufficienza e l'indisposizione di qualche artista; in quelle le cose precedettero con miglior auspicio. La Charthou-Demeur, Carrion, Kowardi ed Angelini furono accolti con plauso. - La prima novità della stagione

sarà *Elisa Valasco* di Pacini. Dopo le feste di Pasqua canteranno la Fioretti e il baritone Coletti.

— Nella decorsa stagione tedesca ebbero luogo 212 rappresentazioni, cioè 133 di opere, 32 di balli, 7 miste. Le opere eseguite furono 41, sei delle quali nuove per Vienna; nessuna composta espressamente. Ecco i titoli delle opere col rispettivo numero delle rappresentazioni:

Table with 2 columns: Name and Number of Performances. Includes Adam, Auber, Ballo, Beethoven, Boieldieu, Donizetti, Ernesto di Sassonia, Flotow, Gluck, Halévy, Kreutzer, Lortzing, Massé, Meyerbeer, Mozart, Nicolini, Rossini, Spohr, Thomas, Verdi, Wagner, Weber.

— ZENCO. Ermanno Nageli fece omaggio alla Società musicale di parecchie composizioni manoscritte inedite di Sebastiano Ysch. Questi preziosi autografi furono trovati nel lascito del padre del donatore.

— WERMA. Secondo alcuni giornali tedeschi, Liszt non ha chiesto alcuna congedo in Weimar, e non ne ha bisogno neppure quando vuol viaggiare, non essendo vincolato da alcun impegno. Del resto gli stessi giornali asseriscono che Liszt non abbandonerà Weimar.

TITO DI GIO. RICORDI Editore-proprietario responsabile. Firenze, Dott. Vazzeri, Redattore.



Nuove pubblicazioni musicali dell' S. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Tito di Gio. Ricordi.

UN BALLO IN MASCHERA

Melodramma in tre atti.
Musica di

GIUSEPPE VERDI. Rappresentato al Teatro Apollo in Roma.

PEZZI PER CANTO

CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE.

- 51053 Scena e Sortita di Riccardo, *La ricadrà nell'estate*, per T. Fr. 5 20
- 51054 Scena e Cantabile di Renato, *Alla vita che l'arride*, per Bar. 3 60
- 51055 Scena e Ballata di Oscar, *Volta la terra fronte alle stelle*, per S. 2 —
- 51057 Invocazione, *Re dell'abisso, affrettati*, per C. 2 —
- 51058 Scena, *E lui, è lui!* per C. 2 —
- 51049 Scena e Terzetto, *Della città all'acraio*, per S., C. e T. 5 —
- 51051 Scena e Canzone, *D'è tu se fedele il flutto m'aspetta*, per T. 4 50
- 51052 Scena e Quintetto, *È scherzo od è follia*, per S., C., T. e 2 B. 6 —
- 51054 Atto II. Preludio, Scena ed Aria, *Ma dall'arido stelo divulsa*, per S. 5 —
- 51055 Duetto, *Teco io sto, Gran Dio!* per S. e T. 6 —
- 51056 Scena e Terzetto, *Tu qui? Per salvarli da lor*, per S., T. e Bar. 6 —
- 51058 Quartetto-Finale II, *Ve' se di notte qui colla sposa*, per S., Bar. e 2 Bassi. 6 —
- 51049 Atto III. Scena ed Aria, *Morrò, ma prima in grazia*, per S. 3 50
- 51050 Scena ed Aria, *Eri tu che macchiavi quell'anima*, per T. 5 —
- 51051 Congiura - Terzetto - Quartetto, *Dunque l'onta di tutti sol una*, per S., Bar. e 2 Bassi 6 —
- 51052 Scena e Quintetto, *Di che fulgor, che musiche*, per 2 S., Bar. e 2 Bassi 6 —
- 51055 Finale III. Scena e Romanza, *Ma se m'è forza perderli*, per T. 5 —
- 51057 Seguito del Finale III, Canzone, *Saper vorreste*, per S. 2 —
- 51057-58 Scena e Duetto, *T'amo, sì l'amo, e in lagrime*, per S. e T., e Coro nel Finale III, *Ah morte, infamia* 5 50
- 51059 Scena finale, *Ella è pura, in braccio a morte*, per 2 S., T., Bar. e 2 Bassi. 4 —

PEZZI PER PIANOFORTE SOLO.

- 51051 Atto I. Preludio Fr. 2 80
- 51050 Coro d'Introd., *Pace in pace, o Sortita di Riccardo, La ricadrà nell'estate* 2 50
- 51061 Cantabile di Renato, *Alla vita che l'arride*, e Ballata di Oscar, *Volta la terra fronte alle stelle* 3 50
- 51065 Invocazione, *Re dell'abisso, affrettati* 3 30
- 51064 Scena e Terzetto, *Della città all'acraio* 5 —
- 51065 Canzone, *D'è tu se fedele il flutto m'aspetta* 2 50
- 51066 Quintetto, *È scherzo od è follia* 2 50
- 51068 Atto II. Preludio ed Aria, *Ma dall'arido stelo divulsa* 4 —
- 51069 Duetto, *Teco io sto, Gran Dio!* 5 50
- 51070 Terzetto, *Tu qui? Per salvarli da lor* 4 —
- 51071 Coro e Quartetto-Finale II, *Ve' se di notte qui colla sposa* 4 —
- 51072 Atto III. Aria, *Morrò, ma prima in grazia* 2 50
- 51075 Aria, *Eri tu che macchiavi quell'anima* 2 —
- 51074 Congiura - Terzetto - Quartetto, *Dunque l'onta di tutti sol una* 4 50
- 51075 Quintetto, *Di che fulgor, che musiche* 3 —
- 51076 Finale III. Romanza, *Ma se m'è forza perderli* 4 50
- 51078 Seguito del Finale III. Canzone, *Saper vorreste*, Coro e seguito della Festa da ballo. 3 —
- 51079 Duetto, *T'amo, sì l'amo, e in lagrime*, e Coro nel Finale III, *Ah morte, infamia* 3 50
- 51080 Scena finale, *Ella è pura, in braccio a morte* 2 —

Nel prossimo Maggio esiranno i Pezzi suddetti ridotti per **Pianoforte a 4 mani**, per **Pianoforte e Violino**, per **Pianoforte e Flauto**, per **Flauto solo**, per **due Flauti**.

È pubblicato il Libretto della Poesia.

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE SOPRA MOTIVI DELL' OPERA SUDO.

- 51155 **Tosca** (Lucia), *La Gioia delle madri*, Sonatina. Fasc. 160 Fr. 1 75
- 51154 — *Idem*, Fasc. 161 Fr. 1 75

ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE

Anno IX - N. 1.

STABAT MATER

a due voci (Soprano e Contralto, in Chiave di Sol)

con accompagnamento di Violini, Viole e Basso ovvero di Pianoforte od Organo

di **G. B. PERGOLESI**

50200 (Partitura) Fr. 12 —

MISERERE

PER LA SETTIMANA SANTA

a Tenori e Bassi

con piccola Orchestra, o col solo Organo o Pianoforte

di **GAETANO GASPARI**

Maestro di Cappella nella perenne Basilica di S. Petronio in Bologna.

51159 (Partitura) Fr. 12 —

TRIO DE SALON

POUR PIANO, VIOLON ET VIOLONCELLE

dédié à ROSSINI

par **G. BRAGA**

50521 Fr. 6 —

METODO ELEMENTARE

PER FLAUTO

preludio da un compendio dei Principi di musica

Op. 108 di

TULOU

50960 Fr. 7 —

DUE MARCHE PER PIANOFORTE

di **RODOLFO**

di **P. GIORZA**

51125 Fr. 2 50

Fra pochi giorni verrà pubblicata la relazione completa per Pianoforte del Ballo suddetto.

NUOVE COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

di **G. ROSSARO**

50843 Op. 10. *Rimembranze del Lago di Como.*

Mazurka. Fr. 3 75

50844 » 21. *Festa campestre. Scherzo.* » 5 30

50845 » 22. *Allegro vivo-energico.* » 5 75

FANTASIA PER DUE PIANOFORTI

SOPRA VARI MOTIVI DEL **TROVATORE** COMPOSTA DA

50249 **LUCA FURACALLI** Op. 11. Fr. 8

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

RICREAZIONE MUSICALE per Pianoforte

50849 di **DISHA FURACALLI** Op. 113. Fr. 5

GAZZETTA MUSICALE

DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 18

1 Maggio 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

- Per Milano Fiorini nuovi 7 —
- Per la Monarchia » 8 40
- Per gli altri Stati Italiani » 9 80

Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.

SEMESTRE o TRIMESTRE in proporzione.

Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori.

Sidaranno pure i Supplementi al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso l' S. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Ormezzoni, N.° 1, e sotto il portico a fianco dell' S. R. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.

Lettere, gruppi, ecc. vorranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Un ballo in Maschera. - Alcune note ad un'opera di prossima pubblicazione. - Rivista. - Nuove pubblicazioni musicali. - Carteggi. Bruxelles. - Notizie italiane. - Cronaca straniera.

UN BALLO IN MASCHERA

MELODRAMMA IN TRE ATTI

di

GIUSEPPE VERDI

IV.

(Vedansi i N. 12, 45 e 17).

Nel primo atto del *Ballo in Maschera* l'azione non è che preparatoria: i caratteri e le passioni sono piuttosto delineate che svolte: non accade ancora verun fatto che le ponga in altrito, che ne susciti dal contatto la scintilla incandescente: la malvagità si agita sordamente sotto il manto della dissimulazione; la buona fede regna ancora nel cuore dello sposo e dell'amico: l'amore compresso dal dovere non ebbe quello slancio di reciprocità, quell'ardente manifestazione che vince ogni proposito di abnegazione e di sacrificio. - Quindi la musica di questa prima parte del dramma si distingue più per vivezza, per varietà, per brio, per abbondanza, per contrasto stupendo di colori, piuttosto che per intensità di sentimento. - Ad onta delle triste profezie della maga e delle cupo voci di congiura che s'infiltrano nelle gaie note del paggio e dello innamorato Riccardo, il cuore non sente ancora la commozione profonda, l'angoscia che suscitano i caldi accenti d'amore e l'avverarsi della minacciata sventura. - All'alzarsi della tela nel secondo atto, l'occhio è subito rattristato dalla scena, prima ancora che i suoni accompagnino le mistiche voci della natura melanconica: è il campo solitario ove Amelia verrà sul mezzo della notte a cogliere l'erba indicata

da Ulrica: la luna leggermente velata illumina il triste luogo, ove s'accoppia al delitto la morte! L'orchestra da principio intona romorose armonie, e s'arresta all'apparire d'Amelia sulle lontane eminenze: la povera donna invasa da superstizioso terrore non ha parole sul labbro, e cammina paurosamente fra le fantastiche ombre: durante questa non breve azione mimica, gli archi accennano tremolando sulle note acutissime alla soave preghiera che Amelia avea cantata nel terzetto del primo atto: il dolcissimo pensiero poetico viene accompagnato da un sommesso arpeggiare degli istromenti di legno: Amelia sovvenendosi della fervente preghiera, è caduta in ginocchio: indi riavutasi dalla paura discende il colle e si avvanza nel campo scellerato, fra i suoni strazianti dell'orchestra, i quali con modulazioni d'indescrivibile novità e bellezza pare accennino alle imminenti scene d'amore, di spavento, di gelosia. - Questa è una nuova pagina sinfonica che l'intelligente compositore ha intercalata nel dramma: egli ha voluto senza il canto esprimere, descrivere e predire, e se ci sia riescito lo dicano coloro che ne sentirono la profonda impressione alle prime rappresentazioni di Roma.

Lo stile descrittivo e pittorresco si può dire che abbia raggiunto il suo ideale, perchè i suoni, anzichè perdersi nelle meschine materialità imitative, sollevano alla comprensione, al sentimento della natura colla sola potenza del concetto puramente musicale. Questo preludio, oltrechè preparare l'animo, lo localizza, lo immedesima non solo col senso subiettivo del dramma, ma cogli effetti esteriori, pittorici: si conchiude a non poter separare le parole del canto, dai suoni che lo precedettero e che poscia lo accompagnano. - Quantunque non ne abbia le forme usuali, il soliloquio che segue, cantato da Amelia, per la sua importanza può chiamarsi *aria* e non *romanza*. Nella

proposta e nell'andamento ritmico ha qualche analogia colla romanza della *Traviata* nell'atto terzo, *Addio del passato bei sogni ridenti*: avvi anche qui un breve accenno suonato dall'oboe: l'effetto della melodia è concentrato sopra una frase piena di vita e di espressione sullo parole, *che ti resta perduto l'amor, che ti resta, mio povero cor!* e poscia nella seconda strofa,

*Oh finisci di battere e muor,
T'annienta mio povero cor!*

È il grido disperato d'un' anima che non potendo lasciarsi strappare l'affetto, finisce col rivolgersi in un supremo sforzo a Dio, esclamando:

*Deh! mi reggi, o Signor,
Risollona il mio povero cor.*

Tutta la bellezza dell'artificio musicale, la efficacia crescente dell'espressione, consiste nello svolgimento mirabile di questa frase veramente Belliniana: il primo motivo dell'aria, la seconda volta è affidato all'orchestra che lo accompagna con un semplice ornamento a terzine sulle corde basse, il quale ne accresce l'aspetto lugubre: Amelia sopra questa specie di pianto istromentale non proferisce che tronche parole: il suono della mezzanotte l'avverte che l'ora è propizia per raccogliere l'erba miracolosa: tutti i terrori la invadono, i fantasmi dei morti, dei delinquenti l'assaliscono, le pare d'udirli strepitare con orrendo fracasso, di vederli traverso spasimanti armonie colle ocellaje spalancate, fissi, intenti a guardarla: allora cade prostrata sulle ginocchia. L'oboe torna a preludere la melodia dominante, che Amelia ripete invocando il Signore con tutta la foga dell'accento disperato: la conclusione del pensiero quest'ultima volta è più sviluppata, più veemente, va a toccare i più acuti registri della voce; è accompagnata da un tremolo agitato e crescente, e finisce quasi estinguendosi: gli ultimi suoni che la ripetono hanno ad intervalli quel picchiare staccato e sommesso dei tromboni, adoperato da Verdi con tanto effetto anche nella marcia funebre del *Boccanegra*. Quest'aria è un capolavoro di espressione musicale, d'ispirazione melodica, di originalità assolutamente nuova nella fattura: è uno svincolo dalle vecchie forme che ha la sua ragione nella situazione stessa del dramma, nello sviluppo medesimo del pensiero poetico che non avrebbe comportate le magre e convenzionali separazioni dell'adagio dall'intermezzo, dall'allegro, che non avrebbe tollerato le uniformità dei ritorni, le volgarità delle cadenze; e non tornerà mai inutile il ripetere dopo compiuto l'esame anche incompiuto ed insufficiente d'ogni pezzo, che Verdi ottenne l'emancipazione da i simmetrismi, l'esattezza dell'interpretazione drammatica e poetica, tutte le finitezze dell'arte non solo senza sacrificare il canto e l'italianità della musica, ma anzi portando la melodia a brillare di più fulgido splendore.

I proponimenti, le preghiere della desolata Amelia sono impotenti contro l'inesorabile destino dell'affetto, il quale, nonchè trascinarla all'oblio, la conduce irrimediabilmente a gattarsi nelle braccia di chi l'adora, e la vuol sua: fra essa e il funereo patibolo, sotto cui vegeta il farmaco della dimenticanza, avvi l'appassionato Riccardo, che sapendola in que' luoghi non ha tardato un istante a raggiungerla: Amelia si atterrisce al vederlo, ma non fugge: la musica pone in evidenza questi primi concitamenti, queste prime lotte composte del cuore, con uno di que' movimenti rapidi dell'orchestra, che Verdi ha adoperati quasi sempre nelle situazioni analoghe: i cantanti seguono affannosamente i veloci pensieri dell'istromentazione: sedato quel primo tumulto, Riccardo ottiene dalla spossata Amelia di poterle narrare la storia delle sue sofferenze, delle sue angosce, delle lotte sostenute col sentimento dell'amicizia che professa al di lei marito. — La musica principia questo racconto con un'apparenza di tranquillità, di semplicità che nasconde le fiamme: Riccardo narra delle notti vegliate, e finisce con espansione:

*Quante volte dal cielo implorai
La pietà che tu chiedi da me!
Ma per questo ho potuto un istante,
Infelice, non rievarti di te?*

Questo primo periodo conclude in fa: Amelia vi risponde senza preparazione in re bemolle con un pensiero che tradisce l'impotenza a resistere; Riccardo ne approfitta e allora il dialogo diventa pressante, scambievole come di chi vuol strappare dal labbro quello che legge nel cuore: tali alternative sono benissimo interpretate dalla musica, la quale vi aggiunge colorito col magistero delle armonie vaganti sulla cantilena: al contatto di tanta passione Amelia non può resistere: essa confessa d'amare Riccardo; nell'estasi, nell'entusiasmo di una tale rivelazione prorompe dall'orchestra uno di que' canti che contengono tutta una storia d'amore: è il violoncello ch'esce con questa impensata melodia, la quale non può avere altro riscontro che nel duetto di Raoul con Valentina; a stretto rigore di critica parrebbe che senza la menoma intenzione di imitare, Verdi non sia stato lontano dal vagheggiare quelle forme sublimi, che si prestano con tanta evidenza agli eccitamenti d'un dialogo amoroso. L'allegro di questo caloroso duetto è la sola *cabalotta* di tutta l'opera, quando si voglia accettare la denominazione nel senso antiquato e convenzionale: v'ha però una innovazione importante che sconcerta l'anlica struttura: invece di frapponere al ritorno simultaneo delle due voci uno dei soliti inconcludenti intermezzi, Verdi ha introdotto di nuovo la frase potente dell'adagio che stavolta si ripete con slancio ancor più formidabile e appassionato.

Il motivo della *cabalotta* è estratto sopra un ritmo

che srieggia l'allegro del duetto fra Violetta ed Alfredo nel secondo atto della *Traviata*: n'è molto differente la cantilena o soprattutto l'espressione, [che qui è più voluttuosa, più carezzevole, più propria dei fervori d'un amore che s'apre ai primi palpiti, di quello sia ai dolori d'un affetto che si perde: la tinta di soavità è accresciuta dall'accompagnamento dell'arpa, e da un leggiero oruato dei violini il quale serpeggia sulle modulazioni quasi come un brivido del sangue: il pezzo non molto nuovo nella proposta del motivo, diventa nuovissimo nell'accusa esclamazione della seconda parte e nello sviluppo animatissimo della cadenza. Il motivo viene cantato tre volte: nell'ultima, le due parti non si accoppiano all'unisono, ma bensì l'una da principio accompagna l'altra, per unirsi al culmine dello slancio alternando e rispondendo fino alla cadenza; nel duetto della *Traviata* il tenore è nell'unione quasi subordinato al soprano: nel *Ballo in Maschera* questo procedimento è invertito.

Durante l'amoroso colloquio dei due innamorati, la luna sbarazzata dai vapori, s'innalza sull'orizzonte a illuminare la campagna: s'odono i passi affrettati di qualcuno: si vede da lungò una figura disegnarsi sulla pallida luce lunare. È Renato... lo sposo di Amelia, il quale, vigile sulla vita dell'amico, viene ad avvertire Riccardo che i suoi nemici consapevoli del convegno con una ignota amante, aveano divisato di coglierlo in quella solitudine. Amelia atterrita alla vista dello sposo si è coperto il viso d'un velo. La situazione è commoventissima! Renato... fiducioso e zelante, copre del suo mantello l'amico per nascondertelo alle tracce dei nemici, lo eccita a fuggire, e s'offre di sorvegliare l'incognita senza cercare chi sia: la [musica percorre tutta la scena colla stessa velocità di un dialogo affrettato e concitato: egli è un movimento staccato d'accordi e di passaggi, il quale si presta benissimo a questa specie di declamazione, alle domande paurose, alle risposte indecise, all'ansia di Renato che vuol salvare l'amico, di Riccardo e d'Amelia che trepidano sulla loro sorte reciproca: questo parlante che divora così opportunamente il tempo, è ricco di modulazioni e di un bell'ornamento dell'istromentale che lo rende più vario: si chiude colla frase appassionata di Amelia:

*Salvarlo a quest'anima se dato sarà
Del fiero suo fato più tema non ha.*

Riccardo mai non si decide ad abbandonare ciecamente Amelia in balia di Renato: l'amico da un lato, l'amante dall'altra tutta chiusa nel velo, lo spingono nella fuga evocando l'imminente pericolo, facendogli sentire nei silenzi della notte il romore dei passi nemici. L'effetto di questo allegro è irresistibile: « Roma lo si voleva ripetuto ogni sera: la musica nel suo moto violento ed affannoso incute tutto il terrore d'una vi-

cina sciagura: i gridi d'Amalia, che ripete *va, va, l'invola di qui*, sono strazianti: l'istromentale sussida l'espressione coll'appoggiare certe note dell'accompagnamento, col crescere graduato della sonorità, coll'improvviso squillo degli ottoni bassi che completano la stranissima originalità del pezzo, meraviglioso non tanto per la subitanità dell'effetto quanto per la semplicità e quasi per il contrapposto dei mezzi elementari con cui è ottenuto. Decomponendo dall'accordo delle voci, dai vigorosi tocchi di espressione drammatica, dall'impeto della misura, dalle gradazioni di piano e di forte il nudo pensiero musicale, ne esce un tema popolare, o a meglio dire (se non una tarantella come altri asseri) certo l'embrione di una canzone napoletana: anzi volendo specificare, precisamente la notissima cantilena che abbiamo le mille volte udita a Venezia dalle mascherate carscasciolesche. Eppure a forza d'arte e di genio rinnovellatore non solo è risuscitata la frase a nuovissima e singolare originalità, ma la è ridotta a significare con sublime evidenza una situazione terribile e commovente.

Appena è partito Riccardo che dalle vette appaiono Samuele, Tom coi congiurati, i quali accortisi dello scambio, vogliono almeno per spasso conoscere la velata donna: Renato vi si oppone colla spada, ma nell'atto che sta per assalire tutta la brigata, Amelia interponendosi, lascia cadere il velo e si scopre. Renato è colpito come da un fulmine all'inaspettata rivelazione. I congiurati lo prendono a gabbo. Qui incomincia il quartetto che chiude l'atto secondo. È proposto da un motivo dei due bassi ch'è un misto curiosissimo di buffo e di beffardo, d'ironia e di motteggio: non mancano ad esacerbare l'insulto le grasse risate di tutta la comitiva che finisce a sciorinare una certa cantilena piazzajuola adattissima alla circostanza: l'istromentale simula con bella imitazione i sussulti del riso, il quale poscia si mescola coi pianti disperati d'Amelia, e colle furibonde gelosie di Renato: i tre sensi, le tre espressioni, i tre effetti son sempre chiari e distinti, anche nell'unione simultanea: nel quartetto del *Figlietto* v'è forse maggiore fluidità di ispirazione: in questo del *Ballo in Maschera* v'è più forza e costanza nel contrasto degli opposti sentimenti da cui sono agitati i personaggi. Il canto di Amelia, *A chi nel mondo ti volgerai...? la tua sprogiata lacrima qual man pietosa raccoglierà?* è abbondantemente melodico. L'oltraggio, gli scherni hanno suscitato il demone della vendetta nell'anima di Renato: e si rivolge ai suoi derisori, proponendosi a compagno della trama contro il governatore. I congiurati accettano un convegno e si partono ridendo di nuovo e canticchiando a perdita d'udito:

*E che baccano sul caso strano
E che commenti per la città!...*

ALCUNE NOTE

AD UN' OPERA DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

(Continuazione e fine. Vedansi i N. 14, 15 e 16).

Nel bambino appena nato, l'elemento automatico si manifesta con de' suoni vocali inarticolati, che sogliono designare onomatopoeicamente coi dittonghi *ua ua*; d'onde poi le voci *vagito, vagire*. Più tardi, crescendo il bambino, l'automatismo continua e s'arricchisce effettuando non solo, come si accennava, i suoni labiali ed i palatini più facili, ma anche aggiungendovi il fatto della reduplicazione; e ciò automaticamente del pari, senza alcuno scopo ideologico. La reduplicazione consiste in ciò, che in luogo di pronunciare isolatamente le sillabe *ma, ba, pa*, il bambino le reduplica quasi sempre, facendone *mama, baba, papa*. Un fatto consimile si avverte nei balbi, nonché nelle lingue dei selvaggi.

Notato questo, il Marzolo trova che l'istinto di ripetere in tutto o in parte alcuni suoni spiega quella singolarità nel discorso dell'aggiunta di certe parole inutili, le quali non per altro s'inframettono se non perchè somigliano a quelle già pronunciate, come accade per esempio nella frase popolare veneta *basta Bastian* ed in altre moltissime. Ma tra le diverse forme di ripetizione fonetica la più frequente ed efficace si è quella dei suoni finali delle parole, la quale poi viene a costituire l'assonanza e la rima. Osserva l'autore esser ella così costante ed istintiva che la si trovò e si trova in ogni condizione sociale, non meno fra le nazioni colte che fra i selvaggi. È degno di considerazione lo studio di rima nelle aberrazioni mentali e specialmente negli accessi più forti: onde il Marzolo ne induce che la rima sia un prodotto di esaltamento nell'azione dell'encefalo in rapporto agli apparati acustico e fonetico.

Della reduplicazione il dottor padovano attribuisce la causa alla legge d'inerzia degli organi articolatori, sendochè, a veder suo, la volontà del bambino non s'intromette a frenare la vibrazione determinata nell'apparecchio che valse a produrre uno od altro dei sovraccitati suoni elementari. E le sue osservazioni sul bambino il Marzolo non esita ad estenderle tanto ai balbi che ai selvaggi. La causa insomma di questo fenomeno, spiega altrove più circostanziatamente il nostro autore, si è che gli organi articolatori dei suoni, negli individui di cui stiam parlando, non sono capaci se non di rozzi e goffi movimenti che non sanno complicare, e meno ponno ad un atteggiamento dato farne succedere immediatamente un altro. Ed anche allora che la volontà dirige i loro moti accade che l'impulso per lo più sia maggiore: accade cioè come in una corsa, dove non si può arrestarsi tutto d'un

tratto, ma si fanno alcuni passi di più di quelli che si vorrebbe.

Che il fenomeno sia tale quale con acuto spirito di osservazione lo descrive il signor Marzolo, noi non negheremo. Ma che esso si spieghi colla legge d'inerzia è opinione nella quale non sapremo così presto convenire. Il paragone da lui istituito cogli effetti di una corsa non ci sembra calzare esattamente. Nella corsa i passi eseguiti sono molti o non interrotti, o possono in conseguenza giungere ad imprimere nel corpo dell'uomo che corre un moto non possibile ad essere arrestato immediatamente al primo atto della volontà: ma nel bambino, nel balbo, nel selvaggio (nel bambino segnatamente) trattasi della emissione isolata di un'unica sillaba; ned è verosimile che lo scarso impulso al moto impresso agli organi articolatori per la pronuncia di una sola sillaba possa determinare negli organi stessi una vibrazione tale da costringerli alla reduplicazione se la volontà non viene ad intromettersi per frenare la vibrazione medesima. Ben altrimenti, a nostro avviso, è la cosa; anziché ad impedire la reduplicazione, il concorso della volontà, o di qualche altro istinto, è secondo noi indispensabile ad effettuare codesta reduplicazione; senza di che il fatto non si compirebbe: e non si compirebbe appunto la cagione della legge d'inerzia; precisamente per la stessa ragione per cui l'individuo che eseguisce un solo passo non sente alcun impulso che lo ecciti ad eseguirne un secondo. Un siffatto bisogno, ripetiamolo, non si manifesta che dopo un lungo e non interrotto numero di passi, ed anche a condizione che sieno eseguiti con una certa rapidità e violenza.

L'istinto della rima vorrebbe pure il Marzolo farlo derivare dalla causa medesima; meno assolutamente per altro, a quanto pare: dachè egli si limita a dire che la rima non è che un prodotto *eterno* a quella legge d'inerzia che induce la ripetizione delle parole. L'autore si fa vedere ancor più esitante nell'assegnare alla rima questa causa allorchè, ritornando più tardi sul medesimo argomento, dice che la rima può servire di anello tra i prodotti della legge d'inerzia e quelli della volontà. E qui a ragione nota egli cadere sotto la medesima legge della rima anche il ritornello, cioè la ripetizione d'interi frasi e di periodi, ricorrente ad ogni tratto di un sèguito di serie fonetiche.

Ma se malagevole è lo spiegare il fenomeno della reduplicazione colla legge d'inerzia degli organi articolatori, impossibile è attribuire a questa medesima causa l'istinto della rima o dei ritornelli. Qual bisogno può mai provare l'organo articolatore di ripetere più sillabe diverse se non sente quello di ripetere una sola? Minor bisogno ancora sentirà di ripetere tre, quattro, dieci, venti parole; tanto più se queste ripetizioni si trovano separate, com' avviene nei ritornelli delle can-

zoni, da molte altre sillabe o parole affatto estranee alla rima o al ritornello prestabilito.

Non per questo noi porremo in dubbio l'istinto della rima e dei ritornelli. Lo constatiamo anzi, o lo stimiamo anche indipendente in gran parte dalla volontà, almeno nelle origini delle lingue. Esiste al certo un istinto per la rima, come ve n'ha uno per i ritornelli, come finalmente uno per la reduplicazione. Ed anzi sogliungeremo senza indugio che in tutti e tre i fenomeni non è che uno l'istinto, uno il movente; l'ugual cagione insomma. Ma questa cagione non è già la legge d'inerzia degli organi articolatori, bensì qualche cosa di più recondito, di più intimo. Trattasi alla fine di quell'istinto di *arsis e thesis*, al quale l'autore accenna altrove, ma senza avvedersi della sua piena applicabilità a tutti i fenomeni da lui in precedenza registrati. Gli è realmente questo propotente bisogno di *arsis e thesis*, di levare e battere, di sospensione e cadenza, di tempo debole e tempo forte, di moto e riposo, di soggetto e risposta, che determina ed il desiderio della reduplicazione, e quello della rima, e quello dei ritornelli.

A non lasciare inosservato alcuno dei punti del volume del Marzolo dov'è più o meno direttamente fatta parola di musica, accenneremo succintamente anche a quel capitolo in cui si parla dell'elemento dall'autore chiamato *armonico* e che vien da lui considerato pel suo influsso nella forma e nella coordinazione delle parole. Sotto il nome di elemento armonico il Marzolo sembra comprendere non la tonalità propriamente detta, ma l'intonazione indeterminata, l'accento, il ritmo; ond'ei non dubita affermare, forte delle asserzioni del Vico e di Rapp, che nei primi elementi della lingua il canto è indiviso dall'articolazione dei suoni; che i mutoli mandano fuori i suoni informi *cantando*; che grandi passioni d'allegria o di dolore si sfogano *cantando*; che l'uomo della natura *canta* la sua lingua, e via di questo passo. Egli è il solito inganno della maggior parte di coloro che non conoscendo abbastanza profondamente la natura della musica prendono l'accessorio pel principale, il vestito per la persona, la superficie pel fondo. L'abbiamo già detto, l'intonazione, l'accento, il ritmo medesimo non valgono a costituire vera musica, nè soli, nè uniti; a ciò è necessaria la presenza della tonalità. Ma la tonalità, benchè naturale, non è vero istinto se non in germe; ma in germe non forma nè musica, nè canto: ha bisogno pertanto di un lavoro mentale, di un'educazione per determinarsi ed esplicarsi; oltredichè presuppone in chi la estrinseca una certa forza comprensiva di cui al certo non può essere provveduto, non che il mutolo, nemmeno l'uomo della natura che trovasi ai primi elementi della lingua. Ma ammessa pur anco la tonalità come un vero istinto non abbisognante di alcuna edu-

cazione, non saprebbe veder alcun motivo perchè nell'origine delle lingue l'uomo dovesse spacciarsi alla favella anzichè servirsi dell'intonazione e dell'accento indeterminati, meno lusinghieri (è vero, ma non limitati da alcuna legge, e pertanto più obbedienti ad esprimere qualsiasi idea o sentimento).

RIVISTA.

30 Aprile.

SOMMARIO. *Marta* di Flotow al teatro della Canobbiana. - *Requiem* della Bosio a Pietroburgo. - *Lohengrin* di Riccardo Wagner.

Poche parole diremo sull'esito, sul merito e sull'esecuzione dell'opera di Flotow, *Marta*, con cui s'inaugurò alla Canobbiana la stagione primaverile; stagione che promette ben pochi fiori e corone a cantanti e ballerini! - Il pubblico attende a musiche e danze ben diverse! Quando non ci sono gli spettatori che s'interessino all'arte, anche la povera critica diviene forzatamente muta, e indolenzita! D'altronde questo *Marta* dell'alemanno Flotow, sebbene lardellata di velleità italiane e di smancerie da opera comica, non è gran fatto opportuna a risvegliare sopiti entusiasmi, e a distrarre gioialmente dalle odierne preoccupazioni. - È musica che ha molte qualità esotiche, graziosa, ben fatta, ricca se si vuole di petulanti cantilene, ma senza nerbo e senza varietà: inoltre fa compassione l'udire sprecate delle buone idee per musicare un soggetto e parole di sì fanciullesca scipitaggine! L'esecuzione attuale è mediocre, veramente appropriata all'indifferenza dello scarsissimo uditorio, il quale può abbandonarsi ad estranee fantasie senza pericolo che lo risvegli alcuna sublimità. La signora Saint-Urbain ha poca voce e crescente: della persona è gentile, graziosa nei modi del canto o null'altro. - Il baritono Giori ha bellissima voce, disinvoltura, disposizioni eccellenti a progredire: il tenore Mea ha voce simpatica, più corpo che anima. La sig.^a Heller disimpegna fedelmente il suo compito. Il Fioravanti è ormai noto a Milano siccome buffo intelligentissimo; nella *Marta* non ha da farsi valere.

A Pietroburgo si fecero grandi esequie alla cantante Angiolina Bosio: la *Gazzetta dei teatri* narra che v'intervennero membri del corpo diplomatico, dell'aroma, della magistratura, uomini di lettere, scienziati, studenti dell'Università, che la chiesa cattolica sontuosamente parata riboccava, che fu eseguito dai cantori della cappella il *Requiem* di Mozart, che al cimitero si sparsero seaprevivi sul feretro, o si recitarono discorsi! - Giori veramente singolari per un artista di canto!

Quello stesso giornale da cui abbiamo desunti i brevicenni sulla vita e le opere di Riccardo Wagner, ha pubblicato in appresso una bella analisi fatta da scrittore tedesco sull'ultima opera del compositore romantico. Ci pare critica assennata ed imparziale che merita d'essere nella massima parte riprodotta. - Eccone la traduzione quasi per intero:

«L'azione ha luogo nel Brabant. Enrico l'uccellatore vi arriva per chiamare il popolo in suo soccorso, e per

ristabilire la giustizia in quel paese, che non ha sovrani legittimi, ed è devastato da continue lotte. Federico di Telramund, impossessatosi del governo, rende conto al re delle sue azioni, raccontando come l'ultimo duca del Brabante avendogli affidato i di lui figli, Elsa e Godofroid, ci doveva sposare Elsa; ma che costei avendo un amante a cui, dandogli la mano, vuol procurare la corona del Brabante, si libera del fratello in una gita secca intrapresa. Fondandosi su ciò, Telramund accusa Elsa di fratricida, domanda giustizia al re, e insieme la corona del Brabante per lui e per la sua sposa Ortrud, come parenti più prossimi dell'ultimo duca defunto. Il re Enrico, vinto dall'aspetto innocente d'Elsa, decide che un torneo debba dimostrare la verità. Dagli araldi annunciata la decisione del re, Elsa chiama in suo soccorso il cavaliere, a lei stessa ignoto, ma che ha veduto ne' sogni. Dopo un'invocazione ripetuta apparisce il cavaliere in una navicella condotta da un cigno bianco. Elsa riconosce il suo salvatore, l'oggetto incessante delle sue visioni. Dopo un addio toccante al suo cigno fedele, il cavaliere chiede al re il permesso di combattere per Elsa, e l'ottiene. Elsa gli promette in ricompensa la mano e la corona del Brabante, proposta che il cavaliere accetta, sotto condizione che Elsa non l'interrogherà mai né sul suo nome né sulla sua origine. Elsa, da vera damigella visionaria alemanna del medio evo, vi acconsente e glielo giura. Dappoi l'incognito cavaliere dà una smentita a Telramund, e s'apre il combattimento, il quale termina col disarmamento di Telramund, a cui il cavaliere fa grazia della vita. Ma spogliato per questa disfatta del suo onore e di tutti i suoi beni, si fugga nella sposa Ortrud.

L'atto secondo comincia con un dialogo veramente infernale fra Telramund ed Ortrud. Gli è una cospirazione che tramano contro il cavaliere vincitore e contro l'innocente Elsa. Ortrud fa uso di tutto ciò che è in suo potere per ispirare coraggio allo sposo abbattuto, e vi riesce indicando un mezzo di togliere il potere al nemico di Telramund, il quale s'accinge a ritentare la fortuna. Per meglio giungere alla meta, Ortrud trova allora l'espedito di chiamare l'attenzione di Elsa su lei, d'intenerire il suo cuore con pianti flati e di guadagnarne così la confidenza. Ella approfitta di questa occasione per seminare accortamente dei dubbi nel cuore della fanciulla sopra l'origine del suo salvatore. Intanto il re fa annunciare a quel del Brabante che Telramund è bandito e proscritto; che il cavaliere incognito, investito del ducato di Brabante, aposerà Elsa, e che poi lo stesso cavaliere, rifiutando il titolo di duca, e dimandando quello di difensore del Brabante, li condurrà al combattimento. Elsa e il cavaliere sono tosto condotti alla cattedrale parata a festa. Ortrud segue Elsa, la quale le perdona tutto il male che volle farle. Ad un tratto ella s'arresta dinanzi alla cattedrale e scaglia ad Elsa ingiurie e rimproveri; Federico di Telramund approfitta della turbolenza generale occasionata da tale sfogo frenetico per accusare pubblicamente il cavaliere di sortilegio, e gli ingiunge di rivelare il suo nome. Il cavaliere rifiuta, aggiungendo che nessuno, nemmeno il re, ne ha il diritto; non v'è che la sua sposa Elsa che possa esigerlo. Allora Telramund s'avvicina ad

Elsa e la consiglia di dimandare, la notte appresso, il nome del cavaliere; lo promette di vegliare su lei e di prestarle soccorso in caso di bisogno. Ma Elsa resiste ancora; l'amore pel cavaliere la vince sul dubbio e sulla sua curiosità. Il corteggio continua la marcia.

In principio dell'atto terzo il poeta-compositore ci trasporta nella stanza nuziale dei giovani sposi. Questi vi giungono condotti dal re Enrico e da tutto il corteggio. Rimasti soli finalmente, Elsa tenta di strappare il segreto dello sposo con tutti i mezzi che sono a sua disposizione. Allora Telramund arriva con parecchi amici per assassinare il cavaliere, il quale, difendendosi, uccide Telramund. Dappoi invita il re e tutti i testimoni degli avvenimenti precedenti a riunirsi nel luogo ove è loro apparso per la prima volta. Quivi egli accusa la sua sposa d'aver violato il giuramento, quindi racconta la sua storia, e dice che egli è cavaliere al servizio di San Graal, del quale descrive il potere; che egli stesso è figlio del re Percival, e che ha nome Lohengrin. Sconosciuto, e poteva rimanere fra loro, ma ora che è noto, è costretto di ritornare nelle sue sfere. Nel tempo stesso il cigno che aveva attirato Lohengrin apparisce colla stessa navicella per riprenderlo. Il cavaliere lo riceve con mestie parole, poiché un anno ancora, e il servizio del cigno doveva terminarsi. Allora si rivedrebbe questo medesimo cigno sotto un'altra apparenza; a quell'epoca il fratello d'Elsa, creduto morto, doveva anch'esso ritornare. Ortrud, la maga, ereditandosi al coperto del potere sovrumano del cavaliere, non può più trattenere la gioia d'aver finalmente raggiunto il suo scopo, ed annunzia che il cigno bianco è l'erede della corona del Brabante, che ella ha trasformato così. Ma il potente Graal la punisce nello stesso momento, poiché ad un tratto vedesi apparire un colombo bianco che si precipita sul cigno; questo pomba nell'acqua, e ne esce... l'erede del Brabante. In questo mentre il cavaliere ascende la navicella e il colombo lo porta via. Elsa non sopravvisse alla partenza del cavaliere.

Passando alla musica, l'*ouverture* è senza dubbio uno dei migliori pezzi dell'opera. Il compositore vi introduce un solo motivo, quello del possente Graal, che è appena indicato; poi lo distende ripetendolo più volte, ma cambiando sempre di tono, di colorito e di strumentazione. Ne risulta una specie di quadro musicale di grandi proporzioni. Egli introduce dapprima il suo motivo coi violini; gli altri strumenti vi si meschiano poco a poco; in fine tutta l'orchestra vi prende parte. Dopo averla fatta brillare in tutto il suo splendore, la fa scomparire poco a poco, terminando l'*ouverture* con un *pianissimo* misterioso.

L'introduzione del primo atto non si compone che d'una serie di recitativi indispensabili per l'intelligenza del dramma, intercalati da differenti cori; la musica non prende una forma più drammatica che nel momento in cui Elsa comparisce per difendersi dal delitto di fratricida che le è imputato; si direbbe che un'aureola di suoni circonda la fanciulla; alle dimande che il re le fa, ella non risponde che con gesti, ma quand'anche questi gesti non si vedessero, si indovierebbero, tanto è espressiva la musica che li accompagna. I tre passi con-

tenenti il racconto de'suoi sogni, la descrizione del cavaliere e la ricompensa che gli promette se combatte per lei, sono capolavori di melodia e d'espressione. La preghiera indirizzata al re per chiamare una seconda volta un combattimento per lei è sublime per la sua semplicità toccante, quasi ingenua. Prima dell'arrivo della navicella con Lohengrin, annunciata più tardi dal coro d'uomini, la musica accompagna con suoni ed armonie celesti; essa ci fa sentire l'avvicinarsi di un essere sovrumano, e ci sentiamo trasportati dal nostro sentimento in quelle regioni d'onde il cavaliere arriva. A misura che egli si avvicina, la musica cambia di carattere, diventa più distinta, più terrestre, per così dire, e si trasforma in una marcia trionfale quando Lohengrin apparisce sulla scena in tutto il suo splendore. Ecco uno di quei momenti che non falliscono mai il loro effetto. Inoltre la musica che accompagna tutti questi avvenimenti è sì giudiziosamente e sì artisticamente disposta, che dopo averla udita una volta si rimane convinti che ogni altra sarebbe meno in armonia cogli avvenimenti ai quali essa ci trasporta.

Se si volessero enumerare tutte le bellezze rimarchevoli del primo atto dell'opera di Wagner, bisognerebbe citare in primo luogo l'addio di Lohengrin al cigno. Quei suoni fanno l'effetto d'un addio toccante di persona che si separa da un oggetto amato; v'ha in essi un'espressione di speranza giuliva ben pronunziata. Converrebbe pure parlare dei cori, che sono pieni di vita e d'espressione drammatica, sopra tutti quelli dei partigiani di Telramund, quando lo consigliano di non combattere con Lohengrin. Non si dovrebbe dimenticare la preghiera generale precedente il combattimento, sebbene non sia a livello dei pezzi succitati. Vi si scorge che il compositore non è avvezzo ai pezzi d'insieme; la sua specialità è il recitativo e lo stile declamato.

Quanto all'effetto generale del primo atto, possiamo asserire che è grande. Peccato che non si possa dire altrettanto dei due seguenti. Come sopra accennammo, l'atto secondo comincia con un dialogo lunghissimo fra Telramund ed Ortrud. È intercalato da una quantità d'interiezioni, d'impressioni furiose, che oltrepassano di molto i limiti del bello; si direbbero talora grida di rabbia di qualche bestia feroce rinchiusa in una gabbia, di cui tenta invano rompere le barre. Solo alla fine di questo duetto incontrasi una certa connessione musicale, le due voci si fondono insieme e formano un unisono isolato. L'aria che Elsa canta prima del suo dialogo pericoloso con Ortrud non ha nulla di rimarchevole, né sotto il punto di vista melodico, né per l'istromentale. Si direbbe che la presenza continua d'Ortrud controbilancia ed annulla il fascino virginale di Elsa; la sua comparsa qui, ove comincia a subire l'influenza di questo demone femminile, non fa più l'effetto benefico che aveva prodotto dapprima. La grande scena seguente, che precede l'entrata del corteggio nella cattedrale, non si distingue che per una strumentazione non troppo brillante.

L'atto terzo è migliore del secondo, ma di gran lunga inferiore al primo. Il solo pezzo veramente bello è il coro cantato durante l'entrata degli sposi nella stanza nuziale. All'incontro la scena seguente, fra Lohengrin ed Elsa,

ove questa tenta di strappargli il segreto, è quasi insipida per la lunghezza tentata, essendo inoltre la musica senza valore reale. Di più, l'interesse per i personaggi in scena è molto meschino, in quanto che, poetica come ci è sembrata Elsa, per esempio, al principio, noi la vediamo ora avvilita da una debolezza più che triviale, la curiosità, quantunque le scuse che il poeta le mette in bocca siano molte romanzesche. Lo stesso convien dire del finale dell'opera; la scena in cui Lohengrin accusa pubblicamente Elsa non è che un recitativo declamato continuo, e la descrizione del possente Graal una pagina piuttosto degna di trovarsi in un dizionario d'enciclopedia che in un'opera. Inoltre il compositore ebbe l'idea infelice, secondo noi, di voler ricordare le bellezze del primo atto, come per garantirsi dei rimproveri che presentiva, introducendo tono per tono l'addio di Lohengrin al cigno. Quanto bello troviamo questo pezzo al principio, altrettanto poco conveniente e fuori di posto ci parve qui, ove Lohengrin riceve la sua guida, ma in circostanze e con sentimenti molto diversi.

Gli atti secondo e terzo racchiudendo molte cose comuni, quanto al loro valore musicale, possiamo riunirli in un giudizio generale. Il carattere primo della musica di questi due atti, come di tutta l'opera in generale, è una monotonia quasi sistematica, e tanto più noiosa in quanto che lo stile declamato di Wagner manca di ogni organizzazione ritmica. Epperò sembra che il suo scopo principale sia d'accomodare la musica alle parole per rilevarne l'effetto. Inoltre regna nella musica di Wagner una confusione che la rende incomprendibile, tanto più che cambia di tono ad ogni istante. Udendola vi fa l'effetto d'un caos, d'un mare burrascoso. Per conseguenza ogni pezzo che ha la sola apparenza d'una melodia ben organizzata, come il coro al principio dell'atto terzo, produce sull'uditorio l'effetto che proverebbe un navigante in alto mare, durante una burrasca, scorgendo una roccia arida od un'isoletta di sabbia, che prende per un'isola fertile promittente soccorso e riposo; a tale vista sente il cuore trasalire di gioia e di speranza; ma questa gioia non dura che fino al momento in cui riconosce il suo errore; l'uditorio del pari non si sente liberato dalla sua angoscia e dalla sua malattia che per un momento, poiché l'istante appresso si trova di nuovo trascinato in un turbine di suoni, d'accordi, di passi i quali si persegno senza collegarsi e non appariscono che per far luogo ad altri.

NUOVE PUBBLICAZIONI DELLO STABILIMENTO RICORDI.

Un'infinità di maestri riduttori-compositori presero a tema il *Miserere del Trovatore* per farne trascrizioni e variazioni per ogni genere d'istrumenti. A **Jules Cohen** piacque ridurre questo sublime frammento del capolavoro di Verdi per *Piano, Organo et Violoncello*.

I nostri dilettanti di pianoforte conoscono già alcune composizioni di **Ch. B. Lyaberg**, e a giudicare dalle frequenti ricerche pare che siano loro gradite. È dunque probabile che questo autore non tarderà a diventar popolare in Italia, come lo è

già in Francia ed altrove. Alla sua Op. 26, *La Napolitana*, *Etude de légèreté*, terranno dietro quanto prima altre graziosissime composizioni.

Un pezzo originale per Pianoforte a quattro mani l'abbiamo nell'Op. 77 di **Pollbio Fumagalli**, intitolata *Morceau de salon*. - Lo stesso Fumagalli fece una bella riduzione per Flauto e Pianoforte della *Sinfonia del Guglielmo Tell*.

Fleurs et Pleurs è il titolo di 2 *Mazurkas-Nocturnes* per Pianoforte di **H. Devos**.

Per dilettanti di canto e chitarra v'abbiamo tre pezzi vocali con accompagnamento, ridotti da E. Garlana: sono tre melodie, due di **Cardigliani**: *Che l'... Romanza*; *Canto di Tecla*, ed una di **Schubert**, *L'Addio*.

CARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE

Bruzelles, 17 aprile.

Fra la moltitudine de' concerti che ebbero luogo nel corso della stagione, due meritano speciale menzione: il primo cioè, dato dalla Società della *Grande Harmonia*, ed il secondo dalla *Vieuxtemps* e della signora *Gavaut-Sabatier*, ed il secondo dalla Società degli artisti di musica, con Giuseppe Joachim, violinista di camera e maestro di cappella del re d'Annover, e madamigella *Désirée Artot*. Se il primo fu bello, il secondo, ch'ebbe luogo ieri sera, può dirsi magnifico. Joachim giungeva preceduto da una grande reputazione come esecutore di musica classica. Egli eseguì il Concerto di Beethoven e il *Trillo del Diavolo* di Tartini. Difficile sarebbe il descrivere l'impressione prodotta nell'uditorio da questo concertista, il quale interpreta in maniera sì poetica ed insieme sì vera le classiche composizioni dei grandi maestri. Joachim, nei due pezzi succitati, fu superiore all'aspettazione. Il suono che trae dal violino è voluminoso ed uguale, il fraseggiare molle, l'intonazione perfetta, veramente rara la precisione nei passi più difficili. - Indurre il pubblico all'entusiasmo con tal genere di musica, è, se non impossibile, almeno molto difficile, e Joachim è riuscito a farsi applaudire come si farebbe in Italia ad un Rubini. - L'orchestra gli presentò una ben meritata corona e gli fece dono di un arco di violino. - Giuseppe Joachim ha appena trent'anni.

Madamigella Artot ebbe un'accoglienza non meno lusinghiera. Dotata di una bella voce e di una estensione sì grande da poter cantare senza alcuno sforzo le parti di Lenora nel *Truculenz*, di Rosina nel *Barbiere*, di Fede nel *Profeta*, ella eseguì mirabilmente l'aria nell'*Italiana in Algeri*, quella nelle *Nozze di Figaro*, le Variazioni di Rode, e da ultimo, in luogo della replica delle Variazioni, che il pubblico aveva chiesta, cantò il *Briandis della Dorgia*. La signora Artot è allieva della Vianoli ed è cantante della vera scuola italiana. Per pura la brava artista mi trasportò nel mio paese, il paese del canto che nell'antico si canta.

L'orchestra, sotto la direzione del sig. Hanssens, suonò a meraviglia l'*ouverture* d'*Equino* di Beethoven, un'*ouverture* del sig. Hanssens, ed accompagnò egregiamente il Concerto di Beethoven.

Nel corso della stagione si fecero udire con plauso il violinista Vincenzo Sighicelli, Luigi Brasini, pianista, la signora Ilva Kastner, e il flautista Giuseppe Cariboldi, che a giorni ritorna a Parigi.

Il *Truculenz* al Teatro Reale non ha il successo che si merita, poiché, come tutte le opere di Verdi, è qui eseguito malamente, e i movimenti sono traditi. - Il *Rigoletto* fu dato in una maniera orribile. Lo studiarono in appressso, ed ora va un po' meglio. Il baritone Garman ha compreso la parte di Rigoletto.

I concerti del Conservatorio, eccellente le Sinfonie, molto bene eseguite, non offrono alcun che di straordinario.

Stradella di Plotow non ebbe che un successo di stima e di curiosità; all'incontro piacquero, e meritamente, *Le melodie malgré lui* di Gounod.

NOTIZIE ITALIANE

- **Firenze**. Leggesi nell'*Indicatore*: Per la primavera si apriranno in Firenze non meno di quattro teatri; evidentemente agli impresari fiorentini non manca ombra le nuove che si addensano sul nostro orizzonte, e co' ragionamenti sfilano i nubi e le tempeste. Il cielo sia loro elemento e accordi loro buona fortuna.

Il teatro della Pergola si aprirà con grande spettacolo di opera. La scelta degli spartiti è tuttora un mistero, sembra però che il *Viscardello* di Verdi, o gli *Orzi e Carizzi* di Mercadante, saranno gli spartiti prescelti. La compagnia di canto che vi prenderà parte, salvo emendamenti, sarà composta della signora Ortolani e del sig. Agresti e Gulicciardi; il tutto, ben si intende, condito con i consueti ingredienti di supplementi, comprimari e seconde parti.

Il Teatro Ferdinando si aprirà pure con spettacolo d'opera, ed è certo che su queste scene verrà rappresentata la *Semiramide* di Rossini. Interpreti di essa saranno la Fricci, la Dory, Atry e Dei, con le solite indispensabili seconde parti.

- **Genova**. L'opera nuova del M.^o De Ferrari, il *Monestrello*, ebbe un esito modesto al teatro Doria. Vi ha del bello e del cattivo, ma in generale la musica è inferiore a quella del *Piquet* dello stesso compositore. Libretto misero, esecuzione lodavole. L'opera fu cantata della Perelli, da Zenari, Altini e dalla Cravera.

- **Napoli**. Allo sciagurato *Saltimbenco* tenne dietro il *Mose* di Rossini. Ad onta che Negrini fosse indisposto, l'esecuzione in complesso andò bene. La Fioretti, Colotti e Antonucci disimpegnarono con molta lode le loro parti.

- **Roma**. È qui giunto il distinto pianista Gennaro Perrelli, e si propone di farsi udire. Egli viene da Bologna, ove diede alcuni concerti che gli fecero molto onore, ed ove prese parte ad un'accademia della Società Filarmonica, la quale lo ascrisse fra' suoi membri onorari.

CRONACA STRANIERA

- **Londra**. La signora Lotti-Della Santa fece la sua seconda comparsa sul teatro Covent-Garden, nella *Maria di Rohan*, e fu molto festeggiata. La Nantier-Didiée e Neri-Barahli vi ebbero pure la loro parte d'applausi.

- **Parigi**. Dopo il concerto in cui Tamberlick cantò alle Tuileries, l'Imperatore gli fece rimettere una tabacchiera di smalto, sulla quale brilla la cifra imperiale in un cerchio di diamanti, e ai quattro angoli trovansi delle api, pure in diamanti.

- In tre mesi il sig. Wekerlin ha fatto rappresentare cinque operette da sala, di sua composizione; l'ultima, testè eseguita ed applaudita, ha per titolo *Pierrot à Paphos ou la Sérénade interrompue*.

- **Vivari**. L'Accademia di canto diede un concerto, nel quale furono eseguite le seguenti composizioni: *Sprüche* (*Sentenze*) di Mendelssohn; *Tenebrae factae sunt* di Palestrina; *Cantata, Jesu meine Freude*, di Sebastiano Bach; Coro doppio, *Surgite populi*, di Orazio Vecchi; *Ave verum* di Mozart; *Miserere cordium* di Durante; *Cantico di Maria* di Praetorius; *Salmò 157.^o* di C. Richter; Canto Pasquale di Leising; Inno di Mandel.

TITO DI GIO. RICORDI Editore-proprietario responsabile
Filippo Dott. Fiumi, Redattore.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 19

8 Maggio 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

Per Milano Fiorini nuovi 7 —
Per la Monarchia » 8 40
Per gli altri Stati Italiani » 9 80

Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.
SEMESTRE e TRIMESTRE in proporzione.

Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si daranno pure i *Supplementi* al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso l' R. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omagnoni, N.° 4, e sotto il portico a fianco dell' R. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.

L'Estero, gruppi, ecc. verranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Un ballo in Maschera. - Le Lamentazioni di Geremia. - Rivista. - Nuove pubblicazioni musicali. - Carteggi. Firenze, Venezia. - Notizie italiane. - Cronaca straniera. - Appendice. Hoffmann.

UN BALLO IN MASCHERA

MELODRAMMA IN TRE ATTI

di

GIUSEPPE VERDI

V.

(Vedansi i N. 12, 15, 17 e 18).

Qualcuno osservò che Verdi nel principio dell'atto terzo del *Ballo in Maschera* ha evitato, quasi con premeditazione, di musicare un gran duetto fra baritono e soprano. - Non crediamo che il compositore abbia cercata in questo punto una scappatoia per fuggire una fatica, o per far risparmio d'idee: egli avrebbe senza dubbio composto il duetto, se la situazione lo avesse

APPENDICE

NOVITÀ

LO STORICO E IL ROMANZIERE.

II.

Trascorso un mezzo secolo, è permesso affermare che un'opera sia entrata definitivamente nella biblioteca della posterità per non uscirne mai più. Verrà, se volete, una purgazione; una scelta sarà fatta poco a poco dalla mano misteriosa de' posteri ai quali non garbano molto le opere lunghe; delle raccolte di venti volumi non ne resterà alle volte che uno, e se codesto volume è composto di parecchi pezzi diversi, forse un solo pezzo potrà sopravvivere. La posterità non ha una biblioteca grande abbastanza per dar ricetto a tutte le opere compiute di tanti secondi scrittori. Hoffmann, or che scriviamo, è già giudicato; ed è per-

comparato. Ma Verdi non è un maestro che cerchi d'innestare forzatamente i pezzi nel melodramma, a rischio d'introdurre una superfluità, di arrestare il cammino veloce dell'azione, di costringere i personaggi a parlare più che non vogliano o che non debbano, a scapito della verità e dell'interesse. - Nel terzo atto del *Ballo in Maschera* tutte le passioni sono reciprocamente palesi: non resta che alla vendetta di Renato il piombare diritta e inesorabile al suo compito. Egli incomincia collo scagliarsi furibondo a spada denudata sulla moglie supposta infedele: il dialogo dell'uno che vuol punire e dell'altra che si disciupa è troppo agitato perchè possa esser lungo, riposato, diviso a periodi reciproci come nei grandi e formali duetti. D'altronde il colloquio avvolgeandosi sempre sulla stessa idea, e non essendo che un richiamo al passato, dall'attrito non ne risultano nuovi episodi, nessuno di que' fatti salienti che fanno progredire il dramma alla meta: ella è piuttosto un'occhiata retrospettiva a cui gli indugi sarebbero d'impaccio. - La musica con un solo motivo breve

messò credere, studiando i suoi scritti e considerando il favore di cui hanno goduto sinora (in Francia singolarmente, dove se ne son divorate più di venti edizioni) che alcuni de' suoi racconti troveran posto nella meravigliosa biblioteca della posterità, insieme con qualche suo pezzo di musica.

L'arte scuoteva ad ogni momento il sistema nervoso troppo delicato di quest'uomo straordinario, e invece di dire coi suoi biografi, ch'egli è morto di tifo dorsale, si potrebbe assicurare che venne spento dalla musica, dalla pittura e dalla letteratura.

Un romanziere, un novelliere, non ha diritto di distruggersi dall'una e dall'altra parte; salvi alcuni prediletti ingegni italiani, abbiamo veduto assai di rado, nelle epoche moderne, un pittore, un musico, un poeta sotto lo stesso berretto.

Se non che, la musica ha servito ad Hoffmann in ciò, che lo ha strascinato a nuovi tentativi, ereditati forse impossibili in letteratura; egli ha creato, come dico un suo

è calante che passa bruscamente per differenti toni esprime la lotta: Amelia non domanda la vita ma solo la grazia di abbracciare il figlio prima di morire: anche la poesia è qui eloquente a significare l'ineffabile amore di madre:

Morrò, ma queste viscere
Consolino i suoi baci,
Poi che l'estrema è giunta
Dell'ora mie fugaci.
Spenta per man del padre
La mano si stenderà,
Su gli occhi di una madre
Che mai più non vedrà.

Il canto sopra queste parole affettuose deve necessariamente abbandonare il suo carattere concitato: le furie di Renato vedendo Amelia angosciata ai suoi piedi si calmarono: il suono gemuto del violoncello annuncia che a quella preghiera il cuore di un padre non deve resistere. La melodia in tuono di *mi bemolle minore* è limpida, piena di accento e di affetto: il violoncello l'accompagna sempre modulando, producendo un mirabile impasto dei suoni colla voce. Sulla parola, *mai più non vedrà*, l'espressione è straziante. Renato, vinto dalla commozione, risparmia Amelia e l'allontana: rimasto solo, la vista di un ritratto di Riccardo che pende dalla parete gli suscita nuove escandescenze. Una proposizione concitata dell'orchestra intercalata a squilli di trombe preludia la bellissima aria del baritono, che come le altre dello spirito ha ripudiate le pastoie simmetriche e le cabalette. - La prima parte di questo origi-

nalissimo pezzo ha i caratteri dello stile violento o declamatorio: anche l'orchestra accompagnando una sola voce, prorompe in qualche impeto insolito di sonorità: gli ottoni escono a vociare. Tali effetti impetuosi hanno la loro ragione nel senso della parola agitatissima, e nell'arte dei contrasti che Verdi mai non trascura: il periodo sussultante in *re minore*, che fa sorvenire l'ira non meno formidabile del doge Foscari, prepara una cantilena dolcissima.

Renato per un naturalissimo fenomeno psicologico, anche nel parossismo della collera, si sente subitaneamente colto nel pensiero e nell'animo da ricordanze che non possono a meno d'intenerirlo.

O dolcezze perdute! O memorie
D'un amplesso che mai non s'obliat...
Quando Amelia si bella, si candida
Sul mio seno brillava d'amor!....

Questi lampi che attraversano lo spirito, la parola li separa, li determina troppo per poterne esprimere efficacemente la fusione e insieme il contrasto: la musica sola può far sentire le intime transizioni del cuore con vera potenza d'assimilazione e di espressione: serve perfino lo stesso materialismo delle gradazioni del forte e del piano, la stessa differenza delle sonorità. Verdi dopo il primo periodo lascia tacere la voce, e introduce un canto soavissimo dell'orchestra suonato da due flauti e accompagnato dall'arpa. Renato non parla: è il pensiero del perduto amore, che ha paralizzati gli eccitamenti dell'ira, sopraffatta dal dolore e dal

panegirista, una letteratura sinfonica. E in fatti, alcune delle sue fantasie sono puramente sonore e si dirigono più presto all'orecchio che alla mente, sino a che un tratto beffardo viene d'improvviso a distruggere codesta sensazione melodica per ricondurre il lettore alla terra ferma del racconto.

La caricatura, l'arte del disegno, che Hoffmann del resto esercitò con maggiore moderazione dell'arte musicale, servì con molto vantaggio al narratore tedesco. Con la vivacità dello schizzo, Hoffmann seppe descrivere (l'orse unico in questo genere) in una frase, talvolta in una parola, un personaggio: invece delle interminabili descrizioni di fisonomie, d'abiti, ecc., vedi circolare nei *Racconti fantastici*, persone strane e bizzarre, che non puoi dimenticare mai più. Ne sia prova la famosa novella della *Notte di san Silvestro*, che ha sollevato tanto rumore, e che, a fronte de' suoi difetti, ha innalzato Hoffmann al grado di narratore per eccellenza.

Abbiamo detto i suoi difetti, perchè è d'uopo mostrar tutto nell'uomo che si ama, difetti e vizi: è forse il miglior mezzo di provare che lo si ama davvero. Nelle opere del nostro scrittore di predilezione vi son de' racconti più che mediocri, e ve ne son pure d'incomprensibili, di pessimi. Quando Hoffmann s'inganna, egli inganna molti; e appunto i suoi racconti più lunghi sono i men buoni. Rimangono nondimeno, nelle sue opere, sì belle e sì splendide creazioni da far dimenticare alcuni momenti di debolezza, di scoraggiamento, d'amarrezza, di bisogno incalzanti, nel corso de' quali possono essere sciti da lui posti in luce, troppo vivamente forse, certi racconti, che gli stessi ammiratori di Hoffmann non possono a meno di disapprovare.

Le persone che lo hanno conosciuto, negli ultimi tempi di sua vita, dicono che in conseguenza di eccitamenti prodotti dalle veglie notturne, dal vino, dal lavoro, dalle malattie e dalla ricordanza di antiche sventure, ei non trovasse la sua attività che abbandonando il proprio spirito alle impressioni comiche, alle ironie, ad una giovialità fantastica che lo ha fatto passare alcune volte per matto, benchè fosse tutt'altro. Dal miscuglio però del suo estro artistico e d'una incurabile ipocondria era emersa una specie di monomania di buffonerie e di caricature, che non deve farci meravigliare gran fatto la un'anima d'artista, mobile e attivissima.

La Germania d'allora accoglieva con piacere le opere di Hoffmann, che si pubblicavano nelle sue varie riviste; ma la Germania moderna, salvo poche eccezioni, lo trova scrittore troppo reale, gli fa rimprovero de' grossolani suoi scherzi, e lo tratta da cattivo scrittore. La Francia invece fu molto più giusta, e noi abbiamo potuto convincerci che dal 1828, cioè da quasi trent'anni, il successo di questo scrittore non venne colà meno un istante.

Le opere di Hoffmann, diceva sino d'allora alla Sorbona Saint-Marc Girardin, sono per così dire un corso regolare e compiuto di tutte le impressioni latenti dell'anima nostra. Sotto questo rapporto, l'immaginazione del romanziere non è inutile alle riflessioni del filosofo: essa gli scopre nella nostra anima e nella nostra intelligenza molte cose delle quali la ragione fa del continuo tentata a non tener conto bastante. Vi sono nondimeno, e bisogno che la filosofia vi si risvegli, vi sono fuori del cerchio delle sue indagini abituali molte idee e sentimenti umani che occupano la storia la prova, un gran posto nel mondo. Ogni filosofia che trucca per disprezzo

piano: quando egli esce a cantare, la sua voce lamentevole non può che seguire gli amorosi suoni dell'orchestra, che s'introciano vagamente.

È un pezzo che richiede molta valentia nel cantante, il quale deve saperne colorire le ardue finitezze. Il Giraoudi a Roma ne traeva uno stupendo effetto. - La dolorosa visione di Renato è interrotta dall'arrivo di Tom e Samuel fedeli al convegno, che si fanno annunciare dal solito periodo fugato dell'orchestra. Sul primo parlante avvi un motivo staccato e sostenuto dell'istromentale che serve a legare tutti gli episodi della congiura. Ha un movimento ed un colore che marcatamente ricordano il settimino degli *Lionotti*: è questo il solo punto del *Ballo in Maschera* ove si pare che l'imitazione di Meyerbeer abbia sopraffatta l'originalità virtuale del nostro compositore, tanto più che questa imitazione più o meno fa capolino anche in qualche altro luogo e in qualche altro artificio dello stesso pezzo. - Pensiero robusto, originale e nuovamente istromentato è quello in *la bemolle* dei tre bassi, accompagnata da bizzarri accordi d'arpa e di contrabassi divisi: è un effetto assolutamente nuovo! Il canto per ritmo e per lo stile assai teso, arieggia la così detta prima maniera di Verdi. Accordatisi i congiurati con Renato di uccidere proditoriamente Riccardo, rimane il decidere a chi spetti vibrare il colpo: tutti e tre accampano diritti d'odio e d'oltraggio: la scelta è affidata alla sorte. Renato prende un vaso dal camino e lo pone sul tavolo: Samuel scrive tre nomi, e vi getta

«o che negli per spirito di sistema codesti sentimenti, è una filosofia imperfetta».

Non sappiamo se Saint-Marc Girardin pronunzierebbe ancora oggi queste audaci parole; è però certo ch'egli le ha un di pronunziate, dal suo corso pubblico alla Sorbona.

Hoffmann aveva quell'orgoglio segreto del genio che si tradisce qualche volta alla superficie, chechè ne abbia detto il suo intimo amico Funck, il quale pretende che fosse affatto indifferente alla critica, e che lodi e censure producessero su di lui il medesimo effetto. Non è però questa l'opinione del consigliere Rochlitz, che aveva accolte le prime critiche musicali di Hoffmann, e che, nella sua qualità di proprietario e direttore di una rivista musicale, poté conoscere intimamente il narratore.

Se non che, e Funck e Rochlitz hanno forse ragione amendue. Hoffmann era uomo variabile, facile specialmente alla stizza; a certe ore egli poteva affatto cambiare; irritarsi di ciò che il di innanzi lo aveva lasciato indifferente, e sdegnar oggi una cosa alla quale ieri avesse prestato somma attenzione.

L'orgoglio si manifesta sempre, qua o là, negli uomini che si credono i più modesti; tutta la questione sta nell'osservarli con occhio attento, nell'intrattenersi con loro e nell'aver pazienza che il lato debole si discopra.

Hoffmann, imitando ironicamente le sue fantasie *Composizioni storiche*, ripondeva forse a qualche amico che aveva criticato il suo genere di racconti: «Sai, egli dice per bocca di Baldassare, che gli individui di questa specie hanno diritto di fare e di dire tutte le folle immaginabili, in particolare quando in fondo ad esso trovi qualche cosa che non sia da disprezzare».

entro i viglietti. Durante questa scena muta, e puramente mimica, la musica si atteggia alla terribile teatraggia della situazione: i bassi sordamente romoreggiano al di sotto di una frase cortissima che per via di guizzi cromatici progredisce in vari toni dal *si minore* al *sol maggiore*, al *do minore*, al *la bemolle*, e così di seguito. Non appena gettati i tre nomi nell'urna, entra Amelia ad avvertire che il paggio Oscar è venuto con un invito del conte. Renato impallidendo a tal nome, impone ad Amelia di restare, e ferocemente esige che il nome dell'uccisore sia estratto dalla sue mani: Amelia sotto il fulmineo sguardo del marito non sapendo resistere, lenta e tremante cava il biglietto dal vaso e lo porge allo sposo, che lo passa a Samuel: questi legge il nome atteso ansiosamente di Renato. - L'orchestra durante questa scena silenziosa ha ripreso il tuono lugubre, quel rumore cupo e crescente stavolta reso ancor più terribile da squilli di trombe e da gemiti lontani con cui va sfumando e perdendosi, fino a che non resta che il mormorio sommesso dei timpani. L'ansia e il silenzio che precedono un'aspettata novella cessarono: Renato può abbandonarsi alla gioia di sapersi l'elitto uccisore di Riccardo, Amelia alla disperazione, Samuel e Tom si gridano concorde della vendetta. - Il grandioso motivo unisono in *la bemolle* a tre voci di basso, sopra la quale Amelia domina con acutissime grida, ritorna con maggiore e crescente energia, una stupenda e brava cadenza chiude la congiura, in cui è da ammirarsi soprattutto

Che Hoffmann del resto potesse intitolarsi storico non c'è da stupire gran fatto. Lo storico passa la propria vita studiando pergamene, manoscritti e libri; ne piglia fuori i fatti principali, li coordina e li presenta sotto una luce più o meno opportuna, con uno stile qualsiasi. Il romanziere non fa lo stesso? se non che, dove l'uno compulsa, l'altro crea.

Ogni creatura del romanziere è vera, resistente a tutte le discussioni o non si può sostituirgliene un'altra; le sue azioni, i suoi pensieri, i suoi vestiti son veri anch'essi; non è concesso a nessuno di vestirla diversamente, di farla parlare o muovere in senso diverso. Ogni giorno, per lo contrario, lo storico vede il proprio sistema erollare, una pietra dopo l'altra; vi sono pochi libri storici che non abbiano le loro cancellature; i loro erpacci si allargano di continuo, sia per la forza del tempo, sia per la pazienza dei ricreatori d'oro antico i quali scoprono nuove vene, e mettono in luce nuovi documenti: una lettera trovata in un'asta d'autografi può mostrare un grande personaggio storico precisamente il contrario di quel che era stato sino a quel giorno dipinto.

Un eroe da romanzo prende posto perpetuo nella memoria degli uomini, e diventa reale come un grande capitano, come un monarca i cui ritratti e le statue abbondano tanto, e spese volte è molto più popolare.

Chi vorrà negare che Don Quichotte non sia più conosciuto di Carlo V, o il padre Cristoforo più del magno Trivulzio?



la potenza dell'interpretazione drammatica, il nuovo magistero dell'istrumentale, la straordinaria varietà del colorito e la complessiva originalità della forma.

Un motivo vivace dell'orchestra annunzia l'arrivo d'un personaggio allegro e spensierato: egli è infatti il paggio Oscar latore dell'invito alla danza mascherata in casa del conte. L'occasione è propizia all'intento dei congiurati: quindi Renato accetta e promette di condurre la moglie. Oscar allora intona un allegro brioso, ornato di trilli, e di andamenti cromatici nei quali ci vuole flessibilità e sicurezza di voce: lo stesso ministero si trasforma poscia in minore per esprimere l'angoscia di Amelia, e le cupe intenzioni di Renato. - Prima che arrivi la cadenza finale del quintetto, la brillante cantilena del paggio è leggermente giocata dall'orchestra, trasportata di tuono in tuono: sopra di essa i vari attori del dramma discorrono a norma dei diversi sentimenti che li agitano; Amelia si strugge di non poter salvare Riccardo senza tradire lo sposo; Samuel, Tom e Renato concertano il travestimento, e si danno la parola d'avviso, onde riconoscersi al ballo in maschera.

LE

LAMENTAZIONI DI GEREMIA

MUSICATE DAL M.^o A. NINI

La musica religiosa in Italia, malgrado le splendide prove d'alcuni sommi nel primo periodo di questo secolo, e causa lo scetticismo predominante, ha perduto il prestigio e la solenne gravità d'un tempo, ed è assai s'ella conserva ancora quel tanto di grandezza, che il rito cattolico può consentire a forme nuove ed eminentemente liriche. Ma se la severa magnificenza del culto cattolico, e il misticismo della teogonia ebraica trovarono più gagliarda interpretazione nelle idee di Marcello, d'Allegri, di Palestrina, se nella musica sacra d'oggi non è da ricercarsi l'efficacia del sentimento religioso, accade però qualche volta di assistere ad un felice tentativo di fusione fra la rigida maestà del concetto biblico, e le pompose ed ardite movenze del fraseggiare moderno. - Un tentativo di questo genere sono le *Lamentazioni di Geremia* poste in musica dal maestro Nini, ed eseguite nella Cappella di Bergamo. Prima però di tener parola dell'opera del maestro, sembraci opportuno l'analizzare l'intimo significato di quella sublime poesia, per meglio conoscere quanto e fino a qual grado abbia saputo tradurre il linguaggio del profeta.

Una nazione altre volte potente per forza morale e materiale, travista da smania di novità pericolose, rinnega vilmente le tradizioni dei maggiori, e quel Dio, che l'ha scortata alla conquista d'una patria, che dal suo Tabernacolo colla voce del sommo levita o la benediceva o la incoraggiava, non ha più responsi per

un popolo, che non l'ascolta. La mollezza de' costumi, gli altari deserti, le leggi inosservate irritarono il Dio delle vendette; - le fazioni popolari, la rinascita anarchica minacciano l'irreparabile sfasciamento dell'edificio mosaico; - palmo a palmo gli adoratori di Belo conquistano e mettono a ruba ed a fiamme quando l'una quando l'altra delle tribù giudaiche, e se il feroce re babilonense non ha per anco consumata la ruina di Gerusalemme, gli è che i tempi non sono maturi, ed aspetta, che la sua preda, disanguinata da sé medesima, offra volontaria il collo alla scure del carnefice straniero. - I falsi profeti, cioè coloro, che si eleggono a capi-popolo per adularne i vizi e trarne profitto d'oro e d'ambizione, corrono per le vie della città santa, gettando la discordia negli animi, che infiammati da un solo pensiero potrebbero almeno trovare l'energia di morire eroicamente. - I buoni profeti, cioè quelli, che sopra la dottrina ed il proprio interesse pongono l'amor patrio e le virtù cittadine, ammutoliscono scoraggiati ed invocano vanamente l'usata chiaroveggenza. - Fra tanto mare di guai, fra tanto cozzare di passioni, Geremia, l'uomo incorrotto della plebe, il prescelto da Dio a vaticinare le sue vendette, alza la voce anch'egli nei quadrivi di Sionne, quando le tenebre lo proteggono dalla furia del popolo, che scaglia pietre ed ingiurie ai profeti della verità. Ma la sua voce, anziché inveire al perversimento de' suoi concittadini, suona ineffabile lamento, o fa sobbazzare sull'adulterio talamo le madri, di' egli vede nell'avvicinare mendicanti sui ruderi della città simatellata o alle porte dello straniero coi bamboli fatti cadavere per fame sulle poppe isterilite. - Tale è il quadro spaventoso e commovente, che balena agli occhi del profeta, e nessuna interpretazione varrebbe ad adeguare la sublime lirica del poeta-cittadino, la nera funebre d'un'agonia popolare, il solo canto, che i captivi di Babilonia potranno, quasi ad inferimento di castigo, ripetere sull'arpe venduto ai satrapi conquistatori.

Diciamo impossibile ad adeguare, ma d'altra parte non dubitiamo asserire, che fra i tratti sublimi della Bibbia questo è forse il solo, che possa acconciarsi alla tendenza drammatica della musica moderna; che se l'aria è incapace per indole sua propria ad incarnare le singole idee, ella però ha il vantaggio di poterle stringere e fondere in un concetto generale, assoluto. Questo è il pregio principale delle *Lamentazioni* del maestro Nini: il colorito e l'espressione logica dei vari pezzi è in gran parte uniforme: se non che le poche volte che questo colorito, questa espressione si atteggiava a voli più liberi, risentono troppo del fare or lezioso ora concitato del dramma profano, e ciò a scapito dell'unità artistica e dell'idea.

La dotta combinazione delle armonie, se non sempre ardite non mai volgari, la novità o delicatezza di non poche frasi imprimono a questa musica un carattere proprio, che rivela l'autonomia d'un ingegno non comune. - Un difetto, ci pare, gravissimo, è la quasi assoluta mancanza delle masse corali, e il maestro ebbe torto in questo d'essere figlio al gusto prevalente in Italia, che vorrebbe ridotti i cori al semplice ufficio di cornice, o tutt'al più di fondo del quadro. Nel dramma profano il principio è ammissibile, specialmente in Italia, dove l'ingegno prepotente di

Verdi fece trionfare la melodia e l'istrumentale sulle masse dei cori, ma nella musica sacra queste ultime, oltretutto risponderebbero con maggior efficacia allo scopo religioso, sono anche l'unico mezzo di paralizzare in qualche modo l'influenza del lirismo, che ha invaso il dominio dell'arte. A costo di ripetere il già detto, convien notare che queste *Lamentazioni*, più che uno sfogo individuale del Profeta, sono i singulti d'un popolo agonizzante, su cui pesa la mano di Dio, e se il maestro, scambiando le parti, avesse fatto dominare i cori laddove prevale il canto melodico e la declamazione, avrebbe ricavato ben altro effetto, e colpita pienamente l'idea di Geremia. Amiamo meglio attribuire questo errore ad esigenze artistiche o locali, che alla mente del maestro.

Se il colorito e l'espressione mantengono quasi sempre l'uniformità comandata dall'indole del soggetto, non è così dello stile, che a tratti ricorda la vena melodrammatica del cigno di Busseto, e la grandiosità, per così dire, epica di Meyerbeer con un impasto di stile proprio, che non suona però sgradevole all'orecchio. Non insistiamo su questo punto, poiché torna difficile ad una prima ed unica impressione cogliere e ritenere svariate combinazioni d'armonia e di strumentale.

Tutto ben considerato, le *Lamentazioni di Geremia* ebbero nel maestro Nini un valente traduttore, e quale pochi potrebbero agguagliare. Alcuni sforzi un po' violenti d'immaginazione si ponno dimenticare in riguardo dell'incontrastabile maestria di strumentazione, d'una nobiltà incorrotta di forma, e d'un pregio rarissimo qual è quello d'assimilarsi l'altrui stile senza cadere ne' plagi sfacciati e puerili. La musica sacra può inorgogliarsi di contare fra' suoi più distinti cultori l'autore della *Marescialla d'Ancre*, e tanto più deve andarne superba, in quanto che essa oramai è ridotta ad essere o lo sfogatoio di giovani vogliosi, ma timidi, e che amano meglio affrontare il pubblico silenzioso e compiacente delle chiese, o il ricovero di vecchi mestieranti spudorati, e senza briciola d'ingegno.

RIVISTA.

7 Maggio

SOMMARIO. — *L'Elisir d'amore* alla Canobbiana. - Il grande concerto spirituale di Ettore Berlioz al teatro dell'*Opéra comique*. - *Bibliografia*. *Les derriers Souvenirs d'un musicien* di Adolphe Adam. - Opere rare musicali estratte dal catalogo della biblioteca Libri. - Un altro libro sopra Beethoven. - Notizie musicali di circostanza.

Un Arlecchino, famoso per improvvisi tratti di spirito, ad una servetta Rossana che gli doveva susurrare all'orecchio un segreto pettegolezzo, disse mostrandole la platea vuota di spettatori: « *Eh! non bisbigliare sotto voce: parla pur forte, che nessuno ti ascolta!* Gli Arlecchini sono andati giù di moda: non così i cantanti che stromano e strapazzano la buona musica, per quelli è oggidì venuto il giorno dell'impunità: essi possono fare d'ogni erba fascio a loro bell'agio, che non v'ha anima viva la quale dia loro retta: il fragore dei cannoni ha soffocati i suoni e le voci, forse a risparmio di molte orecchie che

altrimenti ne sarebbero, se non acusticamente, certo moralmente assai più straziate. - Mlle Saint-Urbain che nella soporifera *Marta* del Flotow ha dati saggi di saper escire dal registro, disse d'esser gravemente malata nell'ugola, locchè la scienza e l'impresa e la solerte Direzione constatarono di buon grado: così quella avvenente cantatrice si è partita d'Italia con pochi allori per alla volta di Francia, ove troverà frequenza di spettatori, più quiete, e forse gloria maggiore.

Il Teatro della Canobbiana, quantunque faccia le sue prove al deserto, per questo non si dà per vinto e tira innanzi le sue squallide rappresentazioni sperando forse in quello che ha da venire. - Alla dimissionaria e fuggitiva Saint-Urbain si è sostituita una signora Ghirlanda-Tortolini, nome quasi nuovo all'arte, che ha bisogno di caulare alle panche e di maturarsi negli indifferenti silenzi. - L'opera destinata fu *l'Elisir d'amore*, questa bellissima delle creazioni Donizettiane, la sola nel repertorio buffo che possa *mutatis-mutandis* competere col *Barbiere* immortale: è quella freschezza d'ispirazione, quella perfetta e armoniosa semplicità delle forme, quella bellezza limpida e spontanea che resiste a tutti i tempi e a tutti i gusti: se qualcuno ci desse retta, vorremmo tessere le lodi sperticate di questo spartito, notarne i moltissimi e rarissimi pregi: ma i tempi per le critiche estemporanee e retrospettive non corrono propizi! - L'esecuzione dell'opera fu d'una mediocrità che toccò qualche volta se non l'eccellenza certo una bontà relativa alle circostanze, alle pretese, ed anche alla compatibile volontà di chi deve cantare senza un pubblico che ascolti. - Il tenore Mea che ha voce molto bella, può anche gloriarsi d'aver strappati sinceri applausi dai pochi spettatori in una *scène* del duetto con Adina, e nella deliziosa romanza « *Una furtiva lagrima* ». Pel soprano ci fu qualche applauso misto a qualche guajo. Il baritone Giori nella poco importante sua parte spiegò la potenza dei mezzi vocali. Fioravanti piacque nell'aria famosa di Dulcamara, che dispensa la panacea universale, e nel duetto con Nemorino. - Del resto l'usato silenzio!

Il famoso concerto spirituale dato da Ettore Berlioz nel teatro parigino dell'*Opéra-comique* è riuscito splendidamente pel grande concorso, e pel fervore grandissimo degli applausi al simpatico compositore, critico, direttore e poeta. - Era il *Sabatò Santo*, e nella sala *Ventadour* vi aveva nientemeno che la formidabile concorrenza dello *Stabat Mater* Rossiniano, cantato da tutta la brillante pleiade degli artisti italiani: ad onta di ciò il compositore romantico non vide vuoti nella sala del suo concerto. - La trilogia *l'Enfance du Christ* era il pezzo capitale della serata, siccome si ricorderanno i nostri lettori dal sommario che ne abbiamo dato in uno degli antecedenti numeri. Un critico competente quando apparve questo lavoro la prima volta nel dicembre 1854, ha rimarcato che differenza nel genere, nello stile, nel colorito dagli altri del medesimo Berlioz. - Da un capo all'altro dell'*Enfance du Christ* domina un arcaismo sistematico e preconcetto, il quale deve togliere molto alla spontaneità, qualità del resto che il Berlioz non ha mai posseduta: quindi vi sono imitate le forme musicali del XVI e XVII secolo, quali sono le imitazioni più o meno compatte, il genere conti-

nuovamente fogato, le sospensioni, le successioni armoniche analogiche alla moderna tonalità. — In mezzo però a questa data dominante di semplicità autentica e primitiva, avvi qualche pagina ispirata a soave purità di concetto che si ritaglia al carattere santo ed idillico del componimento poetico. — Nella eguale occasione s' eseguì anche un frammento della *Dannazione di Faust* dello stesso Berlioz, un coro cioè e danza di silfidi, che si dice un capolavoro istrumentale d'originalità ideale e fantastica.

Gli editori Miellet Lévy frères hanno pubblicato un altro libro postumo di Adolfo Adam, *Les derniers souvenirs d'un musicien*, che fu seguito a quello pubblicato nel 1837. — Questo contiene i seguenti capitoli: *la giovinezza di Haydn - Rameau - Gluck e Mehul - La prova d'Ifigenia in Aulide - Monsigny - Gossec - Berton - Cherubini - Rossini. Lo Stabat Mater. - La Dame Blanche di Boieldieu - Donizetti - Concerto dato da A. Marrast al palazzo della presidenza (1849).*

Il bibliofilo Libri, autore di una riputata storia delle matematiche, infaticabile ricercatore di codici, di cimeli, di edizioni rare, di manoscritti, di libri preziosi e curiosi, celebre per processi che occuparono l'attenzione di tutta la colta Europa, ha venduta a Londra la sua biblioteca la quale non è la prima e forse non sarà l'ultima ch'ei raccolga per commerciare. — Nella seconda parte del copiosissimo catalogo avvi una raccolta d'opere musicali, stampate e manoscritte, dei più celebri compositori dei secoli decimosesto e decimosettimo: qualcuno di questi libri è così raro che non si trova registrato in nessun altro catalogo, né menzionato come appartenente a nessun'altra biblioteca.

Ne noteremo qualcuno:

I.^o - LA FLAÛE DES CHASSEURS d'Orlando di Lusso, a 4, 5, 6 e 8 parti. Anversa, P. Phalèse, 1576, in 4.^o — Il testo è francese misto d'italiano — qualcheduno di queste canzoni è assai licenziosa. Fétis non cita che le edizioni del 1892 e del 1604.

II.^o - IL TERZO LIBRO DE' MADRIGALI A CINQUE VOCI, ecc. di L. Maronzi. Venezia, 1382, in 4.^o oblungo.

III.^o - MUSICA DIVINA DI XIX AUTORI FLORENTINI, a III, V, VI ET VII, voci, nuovamente raccolta da P. Phalèse. Anversa, 1594, in 4.^o Edizione originale di questa raccolta preziosa di cui Fétis all'articolo *Philippe de Mons (Bibl. hist. des musiciens, t. VII, p. 228)* non cita che la ristampa del 1895.

IV.^o - MELODIA OLIMPICA DI DIVERSI ECCELLENTESSIMI MUSICI a III, V, VI, VII voci, raccolta di P. Philippo Inglese. Anversa, P. Phalèse, 1594, in 4.^o oblungo. Raccolta rara ove si trovano trentasei composizioni dei più celebri maestri del secolo decimosettimo. Fétis non conobbe che la ristampa di questa raccolta del 1894.

V.^o - MADRIGALI di Giovanni Dequènes. *Il primo libro a cinque voci*. Anversa, 1591, in 4.^o Il nome di questo compositore non si trova nell'opera biografica del Fétis. Questa raccolta deve esser rarissima.

Un nuovo (e non sarà certo l'ultimo) glossatore di Beethoven ha pubblicato un opuscolo in 8.^o di 108 pagine che s'intitola *Beethoven, esquisse musicale*. — È stampato in provincia, alla Rochelle.

La musica è un'arte meno pacifica di quello comunemente si ereda: Orfeo al suono della lira faceva ballare i sassi, ma d'altra parte le nure di Gerico crollavano al fragore delle trombe giudaiche che suonavano la *fanfare*? Tutti i barbari fecero le loro invasioni con grande apparato d'istromenti musicali! Le rivoluzioni si compirono sollevate dal canto degli inni patriottici: *Rouget de Lisle* colla *Marsigliese* fece cadere a migliaia le teste, ma salvò anche la Francia dalla coalizione, e con quel canto di libertà suggellò tutti i benefici della rivoluzione! Le armate francesi passeggiarono l'Europa al suono festoso del *Partant pour la Syrie*. La *sinfonia eroica*, forse la più bella pagina istrumentale di tutta la musica passata ed avvenire, fu ispirata al grande genio alemanno dalle glorie e dalle vittorie del primo console Bonaparte. — Beethoven aveva istinti, credenze, opinioni democratiche: la sua sinfonia guerriera non era ancor compita, quando Napoleone depose la dignità consolare per indossare la veste seminata di api, e cingere la corona imperiale! Stizzito, il compositore cambiò l'ultimo tempo della sinfonia, che doveva essere l'allegro stupendo e strepitoso collocato dipoi nella sinfonia in *do minore*.

Le musiche politiche restano nelle tradizioni dei popoli: quindi l'arte deve farne calcolo indipendentemente dal loro valore ch'è tutto relativo. — La Francia nelle attuali emergenze comincia a produrre le musiche di circostanza. — Leggiamo nella *Revue et Gazette Musicale* che il sig. Elwart, autore del *Salut impérial*, ha pubblicato presso i fratelli Gambogi *Le Départ pour l'Italie*, canto di guerra a quattro voci, dedicato agli orfeonisti francesi.

Vanno alla guerra anche i musicisti. Poco tempo fa venne a Milano il signor Teodoro Parmentier, marito della Teresa Milanollo, compositore-dilettante, assiduo collaboratore della *Revue et Gazette Musicale*: pareva tutto intento nella ricerca di notizie artistiche, e sulle cose di guerra e di politica faceva ingenuamente le gnorri. — Ora leggiamo nel suo medesimo giornale ch'è partito per l'Italia come aiutante di campo del generale Niel, comandante il 4.^o corpo d'armata di spedizione.

NUOVE PUBBLICAZIONI DELLO STABILIMENTO RICORDI.

In questa settimana videro la luce alcuni pezzi per Pianoforte a due, quattro e sei mani. Quelli a due mani sono: *Notturmo romantico* di Leopoldo de Meyer, Op. 132; — *Un Rêve d'enfant*, Melodie di Ch. B. Lysberg, op. 47; — *Sonata* di Ladislao Zelezki; — un nuovo fascicolo di Sonatine sopra motivi della nuova opera di Verdi, *Un Ballo in maschera*, N. 162 della Raccolta *La gioia della madre*, di L. Truzzi; — *Polka-Salon* di L. Rozanleo.

Il pezzo a quattro mani è la Trascrizione fatta da Polibio Yamagalli della *Tarantella*, *Luisella*, composta in origine per due mani dal defunto suo fratello Adolfo.

A sei mani ci sono due pezzi di L. Truzzi, sopra temi del *Cuglielmo Tell*, uno della Raccolta *Il Club dei giovani Piemontesi*; l'altro, più facile, è il fascicolo 2.^o della *Polcestra*.

CARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE

Firenze, 27 aprile.

Non vi attendete in quest'oggi da me, caro il mio signor Redattore, una piacevole relazione, né tampoco una svariata raccolta di notizie qualsiasi: primo, perché non saprei davvero che vi dire, e quando, tutto al più, avessi a gran stento speso un periodo o due a farvi cenno di alcune più o meno insignificanti accadute con cui si è chiusa la quaresima, non so se il risultato sarebbe davvero per valere la fatica: in secondo luogo perché tuttora un po' malaticcio, ho naturalmente una gran voglia di brontolare, e non sapendo con chi prendermela, voglio profittare della favorevole occasione di sfogarmi con voi: al quale effetto intendo soltanto di dedicare e dedicò la odierna mia lettera. Entriamo dunque in materia.

Di dove avete levato la notizia, data sulla fede d'innominati giornali nel vostro N. 15 di quest'anno, che il Gran Duca di Toscana abbia assegnato 70 franchesconi in premio all'autore della miglior messa a cappella che venga presentata a non so qual concorso, ecc., ecc.? — Eppure dovete aver veduto dalle pubblicazioni di quest'Armonia come sta veramente la faccenda. A fede, dunque, del vero, il Gran Duca non ha assegnato nulla e non ontra per nulla in questo negozio. È la Società per lo studio della musica classica, associazione privata diretta da questo maestro G. Sbelci, che ha indirizzato un invito ai maestri di musica toscani, promettendo di fare pubblicamente e con pompa eseguire a proprie spese quella messa a cappella concertata che tra quelle da essi presentate a questo concorso sarà stata giudicata migliore e più consentanea a certe norme prestabilite da una Commissione di maestri nominati dalla Società stessa. Perché poi alla Società non manchino i mezzi di supplire alle spese dell'esecuzione di che sopra è parola, il Duca Simone di S. Clemente, zelantissimo quanto modesto promotore dell'arte musicale, ha posto a disposizione della Società stessa i franchesconi 75 a tal uopo necessari. — E una: ora ad un'altra (1).

Avete ultimamente dedicato l'appendice di parecchi numeri del vostro giornale a riprodurre vestito di modi italiani uno dei tanti romanzi del Balzac, dal titolo *Gambara*. Quando vidi che intraprendeste questa pubblicazione, supposi che vostro scopo si fosse di far conoscere ai lettori della *Gazzetta*, la magnifica dirò piuttosto illustrazione che critica della musica del *Roberto il Diavolo* del Meyerbeer che in quel libretto si contiene: ma poi non so dissimularvi che rimasi stranamente *désappointé* vedendo che praticaste giusto l'opposto di ciò che, vista l'indole della *Gazzetta*, mi sembrava sarebbe stato da farsi: infatti sopprimeste tutta questa parte, che a sono mio era l'unica interessante per cultori di musica, per mantenere poi religiosamente quella dove son descritte le immaginarie pazzie di un musicante ammatto, le attitudini enfiarie di un oste da dozzina, e così via discorrendo. Ora, sia di ciò che si voglia; mi pare però che quando in una pubblicazione diretta alla istruzione come è la *Gazzetta*, si pubblicano degli scritti che, sotto aspetto storico, altro però non contengono che le invenzioni della fantasia di uno scrittore, o, ciò

(1) Lasciamo volentieri che il bello piuttosto che il cattivo timore del nostro corrispondente fiorentino si sfoghi liberamente, accettando la prima delle sue rettificazioni e domandando perdono dell'involontario errore. — Quanto alle accuse per la romanzesca storiella del *Gambara*, lasciamo la responsabilità e la cura della difesa al nostro Appendicista, non senza avvertire però che nel pianterreno della *Gazzetta*, dedicato esclusivamente a scritti di varietà e di amena letteratura musicale, si possono permissamente le licenze della fantasia.

(La Redazione)

che talora è peggio, le alterazioni che sotto aspetto di poetica libertà ad uno scrittore è piaciuto far subire alla storia, o dovrebbe porre ben in guardia i lettori, all'effetto che inavvertitamente non ingolassero i romanzi per verità, o non accettassero i *Roberto* dipinti su fondo storico per istoria bella e buona. A onore del vero, dunque, dichiaro ben chiaro che il *Paolo Gambara* di cui si è occupata lungamente la *Gazzetta* è un essere fantastico, figlio della ferace immaginazione del Balzac, potreste notare che il cognome per altro non è sconosciuto del tutto nella storia della musica, e che lo ha portato anzi onorevolmente un veneto dilettante di musica di qualche vaglia, il cav. Carlo Antonio Gambara. Vi ho già detto fin di principio che oggi avevo voglia di brontolare. Ecco dunque che ho brontolato. Addio.

L. P. G.

Venezia, 28 aprile.

Colla seconda festa di Pasqua si aprirono due teatri d'opera. Al Camploy abbiamo il *Roberto Devereux* di Donizetti con ballo il *Salimbando* del Coppini; all'Apollò la *Roissanda in Ratisma* del maestro Lillo.

Nel primo spettacolo c'è un po' di bene e un po' di male. L'opera così ispirata, così magistralmente composta, così piena di soavi e delicate melodie, è in generale strapazzata, malmenata, calunniata dall'esecuzione. Se vogliamo fare un po' d'eccezione per tenere sig. Tombosi che possiede bella e robusta voce ed intonazione perfetta, tutti gli altri gareggiano a chi fa peggio. Anche egli ha modi non sempre eletti, e scuola in parte difettosa; ma tranne, *Nel paese de' ciechi bruto chi ha un occhio solo* (dice il proverbio latino, che mi credo in dovere di tradurre ad esclusivo vantaggio dei vostri lettori che non l'avranno tutti a memoria); ed infatti il sig. Tombosi trionfa da sovrano in questo paese di orbi che fanno le bastonate.

Il bellissimo duetto a tenore e soprano che chiude il primo atto, il grandioso finale dell'atto secondo così ispirato di soavi melodie, il duetto a soprano e baritono che apre il terzo atto, tutti e tre pezzi dei più belli dell'opera, non furono gustati come avrebbero meritato per la imperfezione ed ineguale esecuzione. In cambio la grand'aria finale del tenore, così tanto popolare per suoi motivi toccanti e gentili, fu egregiamente cantata e degnamente applaudita.

Il ballo non è né più né meno del famigerato dramma francese, *Pagliaccio*, ridotto a melodramma dal Checchiatelli, messo in musica dal Cav. Pacini, ed ora ridotto alle proporzioni di azione coreografica dal Coppini. — Il soggetto si presta moltissimo a questa riduzione, e nelle proporzioni di un ballo grande avrebbe potuto offrire campo a bozzare danze popolari, ed a ballabili di molto effetto. Qui l'abbiamo in proporzioni più modeste, non però meno commendevoli. Il genere delle danze è per la massima parte professo, ed i pezzi del *Pagliaccio* della compagnia non sono tutti di purissima scelta. Ciò nullameno divertente, quindi raggiunge lo scopo, e per un teatro secondario in secondaria stagione è molto ben adattato. Il giovane Coppini e la giovanissima Rossotti eseguono un passo a due in cui spiegano molta bravura ed eccellente scuola. V'assicuro che fan cose mirabili, se non si vogliono spingere le esigenze al di là di quanto ordinariamente si attende da artisti il cui nome comparisce ancora pueroso sui cartelli teatrali. La signora Rossotti ha qualche grazia, molta agilità e forza; il Coppini è molto bello esecutore e spicca salti e gira pirouette con una sicurezza ed un'predizione ammirabili. Del resto son già noti i suoi trionfi della passata stagione al massimo nostro teatro; in cui divise mer-

amente gli allori colla simpatica signora Beretta. Tutto sommato, o fatta un po' ragione dei tempi difficili e della tenuità del prezzo pagato alla porta, sebbene l'opera lasci molto a desiderare, come abbiamo detto, nell'esecuzione, non si può negarsi dello spettacolo, e si dee ammirare il coraggio del sig. Brunello, che ha pensato a regalare opera e ballo in una stagione così poco propizia. Così fosse coronato dal concorso!

Quanto all'Apollo, possiamo dir meno ancora. Dopo la seconda sera lo spettacolo fu sospeso, ed il teatro è chiuso da una settimana. Chi dà la colpa alla esecuzione insopportabile; chi al poco concorso degli spettatori che nella seconda sera non giungevano al centinaio. Ad ogni modo il fatto sta che lo spettacolo non va avanti, o chi si pente a tempo e sinceramente de' suoi peccati merita indulgenza e perdono. Tiriamo dunque un velo sul passato, ed aspettiamo l'avvenire nel quale speriamo di poter raccontarvi qualche cosa di più allegro. Intanto non vogliamo lamenti male se la mia corrispondenza patisce un po' di rachitide. La colpa non è mia.

NOTIZIE ITALIANE

- Napoli, 25 aprile. Se i teatri son muti, se le ugone delle prime donne riposano, se gli impresari attendono a computare le cifre de' loro guadagni o delle loro perdite, la musica sacra in questa settimana ha sfoggiato tutta la sua pompa e tutto il suo vigore. Ogni tempio napoletano ha echeggiato d'inni dolorosi e di preci più o meno devotamente musicate. Già nel venerdì della scorsa settimana in parecchie chiese esiguitasi il divino *Stabat* del Pergolesi, nel quale la scuola napoletana possiede il più duraturo trofeo de' suoi trionfi, e l'aria italiana il più certo ed irrecusabile argomento del suo primato. Lo sera di mercoledì, giovedì e venerdì di questa settimana le gotiche volte di S. Pietro a Majella risuonarono delle dotte armonie del *Miserere* di Mercadante. - Così il *Diorama*, il quale fa pure onorevole menzione di un altro componimento sacro, *le Tre ore d'agonia*, del marchese Giovanni Imperiali.

CRONACA STRANIERA

- Berlino. In pochi giorni si eseguirono le opere 123, 124 e 125 di Beethoven, cioè la *Messa solenne*, l'*Overture in do maggiore* e la *Sinfonia in re minore con Cori*; inoltre le due *Passioni* di Sebastiano Bach, la *Morte di Gesù* e la *Cantata della Passione* di Graun, il *Sansone* di Händel.

- Le sorelle Feral lasciarono Berlino, dopo avervi dati ventisei concerti, senza contare le molte volte che suonarono in privati convègni.

- Dusseldorf. Il 37.^o festival del Basso Reno avrà luogo le feste della Pentecoste. Eccone il programma: Prima giornata, *Sinfonia* di Schumann; *Sansone*, oratorio di Händel. Seconda giornata, *ouverture* di S. Bach; *Ver sacrum*, cantata di Hiller; frammenti d'*Ifigenia in Tauride* di Gluck; *sinfonia* di Beethoven. Terza giornata, concerto, ecc.

- Lirata. Dal 1 al 4 giugno avrà luogo un'assemblea generale di compositori e d'artisti di musica. La sera del primo giorno si darà al teatro un concerto nel quale verranno eseguite composizioni di vari autori. Il 2, esecuzione della messa scritta da Liszt per l'inaugurazione della cattedrale di Gran. Il 3, messa di S. Bach. Il 4, mattinata per musica da camera al Gewandhaus.

- Parigi. L'Imperatore e l'Imperatrice onorarono di loro presenza la 14.^a rappresentazione dell'*Herculanum*, data mercoledì 27 aprile. Al loro comparire nella sala dell'*Opéra*, tutti si alzarono spontaneamente, ed un'acclamazione generale salutò l'Imperatore e l'Imperatrice. Le LL. MM. si ritirarono alla fine dello spettacolo, in mezzo alle stesse dimostrazioni di simpatia. (*Revue et Gaz. mus.*)

- Anche in quest'anno l'Accademia delle belle arti offre una medaglia d'oro del valore di 500 franchi all'autore delle parole della cantata scelta per essere data come testo del concorso di composizione musicale. - La cantata dev'essere eseguita da tre personaggi, una donna, un tenore ed un baritono o basso; deve contenere una od al più due arie, un sol duetto ed un terzetto finale.

- Pietroburgo. Secondo il *Moniteur Universel*, 40 sono gli strumenti che compongono l'orchestra nazionale dei Russi: 1.^o il *rojok*, specie di corna montanina che vuolsi altra non sia che la zampogna pastorale di Teorito; 2.^o la *duka*, specie di flauto primitivo analogo a quello onde parlò Orazio; 3.^o la *gelaika* o altrimenti *sipooka*, specie di doppio flauto simile a quello dei Greci; 4.^o la *scirella* o flauto di cannuccie, istromento devoluto al Dio Pane; 5.^o il *rag*, specie di corno da caccia; 6.^o il *pilai*, cornamusa di forma primitiva; 7.^o la *balaka*, specie di chitarra russa antichissima, di cui si osserva l'eguale sopra un obelisco egiziano a Roma; 8.^o il *goudock*, violino di prima forma; 9.^o il *gouzli*, arpa orizzontale; 10.^o il *loschi*, modificazione del *sistrum* antico.

- Vienna. Leggesi nei *Blätter für Musik*: «Dioesi che Merelli non sarà più direttore dell'Opera italiana in Vienna, e che verrà surrogato dal maestro di canto, sig. Marchesi.» - Ricevammo noi pure la conferma di tale notizia.

- Il 1.^o andante nella chiesa *Mariahilf* si doveva eseguire la *Messa* detta di *Papa Marcello* di Palestrina.

- Ignazio Bösendorfer, rinomato fabbricatore di pianoforti, è morto il 14 aprile.

- Quest'anno la stagione italiana è poco fortunata, e il male maggiore sta nella mancanza di un buon tenore. Anche il *Trovatore* non ebbe il solito successo: il tenore Bettini non era ancora in voce; Delle Sedie, se dobbiamo credere a quella *Gaz. mus.*, lasciò quasi desiderare il baritone Ferri, suo predecessore. Della *Stefanone* e della *Stambilla-Marulli* si dice assai meglio. - Dopo il *Trovatore* fu eseguito il *Mosè* cogli stessi artisti dell'anno scorso.

- Corre voce che abbiani a sospendere le rappresentazioni dell'Opera italiana.

TITO DI GIO. RICORDI Editore-proprietario responsabile

FILIPPO DOTT. FILARSI, Redattore.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 20

15 Maggio 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

Per Milano Fiorini nuovi 7 —
Per la Monarchia 8 40
Per gli altri Stati Italiani 0 80
Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.

SEMESTRE e TRIMESTRE in proporzione.

Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si daranno pure i Supplementi al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso P. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Umenoni, N.° 4, e sotto il portico a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffizi postali.

Lettere, gruppi, ecc. verranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Studi sulla tonalità. - Di Ottavio Balzac e di Paolo Gambarà. - Rivista. - Nuove pubblicazioni musicali. - Criticchi. Corrispondenza della Germania. - Notizie italiane. - Cronaca straniera. - Appendice. Hoffmann.

STUDI SULLA TONALITÀ

(Sistemi di Fétis e d'Ortigue. - Volute di alcuni scrittori italiani - del Biaggi, del Casamorata, del Rossi F. - Pensieri della *Gazzetta Musicale*.)

II.

(Vedi num. 8.)

Dall'estremo suono grave all'estremo acuto, e l'uno e l'altro d'intonazioni percettibili da umano orecchio, l'immaginazione può fabbricarsi una scala sterminata composta di un numero per così dire infinito di gradi diversi. Ma l'esperienza e l'insegnamento che non tutta questa sconfinata congerie di suoni può trovarsi ragionevole collocamento nella musica. Determinato è il numero di quelli che si possono adoperare. Determinate

APPENDICE

HOFFMANN

SECONDO ROCHLITZ

III.

Il consigliere Federico Rochlitz, autore dell'opera *Per gli amici dell'arte musicale*, stampata a Lipsia nel 1850, in quattro volumi in 8.^o, pubblicò nel 1822, una vita di Hoffmann, nella *Gazzetta musicale* di Berlino, di cui era direttore. Tuttoché scritta sotto l'impressione della morte di Hoffmann, essa ha tutti i caratteri dell'imparzialità. Non s'ha poi amico di Hoffmann il quale non abbia consacrato alla sua memoria qualche pagina, circa le sue abitudini specialissime, i suoi gusti artistici e il suo modo di vivere. Codeste reminiscenze mostrano chiaramente quanto fosse rimpianto il romanziere tedesco e quanta religione

sono del pari tutte le distanze e tutte le relazioni che corrono fra uno ed altro qualunque dei suddetti suoni.

Se tutti i gradi della scala presentano di necessità distanze differenti, vale a dire se il primo suono dista in misura sempre crescente dal secondo, dal terzo, dal quarto, ecc., non però offrono un'analoga continua differenza di relazioni. Ad ogni qual tratto, a determinate e costantemente eguali distanze, si riproduce collo stesso ordine una certa serie di relazioni diverse. Così il rapporto di *fa* a *sol*, di *si* a *do*, di *do* a *re*, a *mi*, a *fa*, è sempre il medesimo, qualunque sia, grave, centrale od acuto, il *fa*, il *si*, il *do* da noi toccato, e purchè si conservi inalterata la distanza da noi abbracciata in precedenza con quel *fa* e quel *sol*, con quel *si* e quel *do*, o via dicendo.

C'è a fare qualche altra riflessione. Queste relazioni non si manifestano soltanto nelle successioni dei suoni. V'ha un certo ordine di rapporti fra alcuni suoni, tale da renderli suscettibili di essere fatti vibrare simultaneamente con soddisfazione del senso musicale. Questi aggregati, queste combinazioni di suoni, che diconsi accordi, possono differire assai l'una dall'altra pel numero de' suoni costituenti l'accordo, per la diversità delle distanze fra i suoni medesimi: non sono

egli ispirasse a' suoi amici. Il pezzo più curioso, perché raccontata semplicemente e con tutta l'ingenuità desiderabile, è quello che scrisse il libralo Funck, più intimo amico di Hoffmann dello stesso consigliere Rochlitz. Da queste due memorie noi trarremo quel tanto che basti per dare una giusta idea ai nostri lettori di codest' uomo straordinario pel quale nutriamo, sin dalla prima nostra gioventù, una predilezione particolare.

Ernesto Teodoro Guglielmo Hoffmann nacque l'anno 1773 a Conisberga, in Prussia; la sua famiglia era ricca o in condizioni assai favorevoli allo sviluppo intellettuale del giovane, di cui essa invece trasandò sgraziatamente l'educazione, come dice egli stesso, aggiungendo: «ciò ch'era precisamente il diavolo!»

Soffrì di buona ora la più grande sventura che possa colpire un giovane di facilissime e forti impressioni, vide cioè molto male, prima di aver potuto valutare il bene, prima che si fosse in lui destata e nutrita la fede e l'amore del bene. E, peggio ancora, doveva vedere il male

però indefiniti nemmeno questi aggregati; il loro numero ha un limite. Gli accordi, al pari dei suoni individuali, sono, e coi suoni e fra loro, legati da rapporti di maggiore o minore compatibilità, oppure divisi da incompatibilità assoluta. E non altrimenti dei suoni individuali anche gli accordi, sebbene trovati in una ragione più bassa o più elevata della scala, purché conservino e numero e distanze di suoni, non cangiano né natura né forma musicale, né alterano menomamente i loro rapporti cogli altri accordi.

I fatti qui mentovati non sono altro che i materiali indispensabili ad innalzare un edificio musicale: i quali, in conseguenza delle cose esposte, si riducono alle seguenti categorie:

Un determinato numero di suoni forniti d'intonazioni diverse, distribuite a distanze fisse, immutabili;

Un determinato numero di accordi, composti dei suoni suddetti;

I rapporti che corrono fra i suoni;

I rapporti che corrono fra gli accordi;

I rapporti che corrono fra i suoni e gli accordi, fra gli accordi e i suoni.

I suoni e gli accordi sono gli elementi esterni della musica: i rapporti fra i suoni e fra gli accordi sono gli elementi interni. Questi non hanno, come i primi, esistenza fuor dell'uomo; si determinano per altro in lui necessariamente e con forma costante all'atto di udire le successioni di quei suoni, di quegli accordi, ed anche al vibrare di un accordo isolato.

L'insieme di questi materiali, cioè di queste determinate quantità di suoni, di accordi e di relativi rap-

porti costituiscono il sistema, la *tonalità* di una musica qualunque.

Tale è il senso che il Fétis intese assegnare a questo vocabolo di *tonalità*, sul quale, o meglio sulla cosa che rappresenta agitaronsi in questi ultimi anni si vive quistioni e controversie; una gran parte delle quali per altro cagionata dal non aver afferrato il senso in che il Fétis voleva intesa questa voce. Onde la confusione fu all'ordine del giorno, sì che taluni scambiarono il nome di *tonalità* con quello di *modo*; altri, e sono la maggior parte, con quello di *tono*. Difatti non rado ci occorre vedere, oggidì usato il termine di *tonalità*, in luogo di quello di *tono*: colpa lo stesso Fétis; il quale per inavvertenza qualche volta lo usò promiscuamente, in particolar modo nel suo Trattato d'Armonia.

Se *tonalità* non significasse che *tono*, vale a dire l'insieme de' suoi elementi costitutivi, superflua riuscirebbe l'introduzione di quel nome nel dizionario della musica. Se il Fétis l'introdusse e tanto l'adoperò, non rinunciando in pari tempo alla voce *tono* ogni volta che gli occorreva ad esprimere ciò che per essa tutti i musicisti sogliono significare, è segno che la semplice voce *tono* non rispondeva all'idea da lui compresa sotto il nome di *tonalità*. D'altronde le moltissime definizioni ch'egli formulò per questa parola, sebbene lascino desiderare alcune volte maggior precisione, concorrono tuttavia a provare avervi egli annessa né più né meno l'idea che ci siamo studiati di scolpire colla maggior chiarezza possibile. Ecco qualcuna delle annunciate definizioni del Fétis, colle quali coincidono appunto la maggior

parte delle altre. *La tonalité, c'est la musique tout entière, avec ses attributs harmoniques et mélodiques* (1). - *La tonalité réside dans l'ordre où sont placés les sons de la gamme, dans leurs distances respectives et dans leurs relations harmoniques* (2). - *La tonalité se forme de la collection des rapports nécessaires, successifs ou simultanés, des sons de la gamme* (3). - *Ce que j'appelle la tonalité, c'est l'ordre des faits mélodiques et harmoniques qui résulte de la disposition des sons de nos gammes majeure et mineure* (4).

D'Ortigue, uno dei più valorosi seguaci del Fétis, interpretò pure il vocabolo *tonalità* nel medesimo nostro senso. *Substituez*, egli scrive, *le mot de TONALITÉ à système de sons, et la lumière se fait* (5). - Nel nostro lavoro sugli *Elementi tonali*, incominciato nella *Gazzetta musicale* del 1851, è rimasto incompiuto, abbiamo formulata una definizione consimile (6). Checché ne sia, tanto nella definizioni principali del Fétis, come negli scritti dettati su questo argomento da D'Ortigue, da Morelet, da Danjon e da tant'altri suoi commentatori ed illustratori, l'idea inclusa nella voce *tonalità* non è mai suscettibile di essere scambiata né con quella di *tono* né con quella di *modo*. E difatti in qualunque musica, secondo quei dotti, la *tonalità* è una sola. Or bene, nella nostra i modi son due non solo, ma anche il

(1) *Revue et Gazette Musicale*, Ann. 1831, pag. 165.

(2) *Revue et Gazette Musicale*, Ann. 1840, num. 77.

(3) *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, pag. 22. Paris, chez Schlesinger; e Milano, presso Biondi.

(4) *Rev. et Gaz. Mus.* Anno 1850, num. 77.

(5) *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de Plain-chant*, pag. 620. Paris, chez Potier.

(6) *Gazz. Mus. di Milano*, Anno IX, pag. 104.

Hoffmann passò a questo modo due anni, correndo la città per dar lezioni, ma sempre di ottimo umore, pien di coraggio e contento. Il conte Soden finalmente, avendo stabilito un teatro a Bamberg (1808) ve lo chiamò come direttore di musica. Hoffmann vi accorse e si diede pensiero di tutto; scelse alterando il genere eroico, il comico, il tragico; le stesse storie dei santi, il cielo e l'inferno, furono per suo consiglio rappresentati, imitando vecchi quadri di chiesa, e ogni cosa venne accolta con entusiasmo.

Se non che, per far camminare codesto carro, Hoffmann dovette riunire nella sola sua personcina il poeta, il maestro, il direttore, l'amministratore, il decoratore, e sa Dio che cosa per sovrappiù! Il che gli diede occasione di raccogliere i materiali per l'operetta, *Dolori e gioie di un direttore da teatro*.

Sgraziatamente, anche ciò non poté durar molto tempo: la macchina si fermò, gli attori si sbandarono, e Hoffmann se ne doleva ridendo, e ripetendo a quanti gli ne parlavano: Eh! che cosa s'ha da fare?

Muoè allora l'esistenza e di mezzi di crearsene. Si lasciò rimoreggiare per qualche tempo da alcuni giovani deviziati ch'egli pagava con la sua conversazione sempre spiritosa e gaia; ma se questo stato avesse anche potuto durare, egli non lo avrebbe sopportato; il suo carattere, il suo ingegno nol permettevano. Si diresse quindi al redattore del Giornale musicale di Lipsia (Rochlitz, che ancora nol conosceva) con una lettera scritta in stile brillante ed allegro, narrando la propria via, offerendo la propria collaborazione, proponendosi di scrivere musica, articoli, ecc. La sua dimanda fu accolta, con promesse di adeguato compenso, e in espò a dieci giorni comparvero in luce le *Osservazioni sulla grande sinfonia di Bee-*

tono può essere determinato e può non esserlo; vale a dire può accadere qualche volta che non ci sia tono affatto. Ciò si verifica, per esempio, allorché partendo da un'armonia diminuita se ne toccano parecchie altre: in tutte le quali successioni torna impossibile all'uditore dichiarare tanto il tono in cui siamo come quello a cui stiamo avviandoci. Contuttociò né il Fétis, né gli altri scrittori sovraccitati, giammai affermarono le successioni di armonie diminuite essere incompatibili colla tonalità, cioè col nostro sistema di suoni. Appare manifesto pertanto che sì il modo che il tono, come le loro relative costituzioni, anziché confondersi colla tonalità, non ne sono che dei risultati, delle conseguenze, delle parti. La tonalità comprende in sé il modo ed il tono, ed è quindi cosa più vasta di molto: *c'est la musique tout entière*.

Dall'idea di tonalità quale fu qui definita dove anche risultare che non si potrà dire d'esser esciti dalla cerchia di una data tonalità sino a tanto che i suoni impiegati in un componimento musicale saranno trascosti dal novero di quelli che a questa tonalità appartengono; che gli accordi non ne infrangeranno le leggi; e che finalmente le successioni d'uno ad altro suono, d'uno ad altro accordo, d'un accordo ad un suono, d'un suono ad un accordo, saranno connaturate all'indole della tonalità medesima.

Ora possiamo ad enumerare le circostanze che potrebbero generare altre tonalità diverse dalla nostra.

In primo luogo i suoni che costituiscono l'estensione prototipa, cioè quella serie di suoni ch'è compresa fra limiti tracciati in modo da poter bastare alla produzione di tutti i fatti tonali, prescindendo dalla

thoven, il Maestro di Cappella Giovanni Kreislér ed altre composizioni, sino all'epoca (1812) in cui Hoffmann fu nominato direttore di musica della compagnia d'opere che cantava l'estate ai bagni vicino a Dresda, e l'inverno a Lipsia, dove si trasferì, dando definitivamente le spalle al suo soggiorno di Bamberg.

Gli avvenimenti della guerra, invece di spaventarlo, eccitarono al massimo grado la sua curiosità, senza farlo mancare per questo a' suoi nuovi doveri. Sembrava che fosse contento e felice, quando, l'estate seguente, tornando da Dresda a Lipsia, egli spiegò il suo carattere strano e difficile con tutte le persone con le quali era obbligato di vivere. Si abbarrò dapprima con gli artisti, poi col direttore del teatro a cui fece perdere infine la fiammiferi sua pazienza. Dopo una scena violenta fra loro, Hoffmann abbandonò improvvisamente il suo posto, non pensando che eserciti formalisti si concentravano vicino alla città, che allora, più che mai, bisognava pensare a conservarsi di che occupare la vita, e che la gotta per sovraccarico minacciava gravemente.

Nelle giornate della grande battaglia, scrive Rochlitz, dovevamo darci pensiero dei nostri affari, per cui non vidi Hoffmann. Dopo alcune settimane soltanto andai a trovarlo. Egli abitava la parte più misera della città, nell'ultima stanza di un albergo. Giaceva sopra un lettoetto, difeso a mala pena dal freddo, con le gambe gonfie e contratte dalla gotta. Sua moglie se ne stava silenziosa vicino a lui, che pareva lavorare sopra una piccola tavola di legno postagli innanzi.

— Mio Dio! esclamai, come va?

— Non va niente affatto, ei mi rispose; il malato sta qui coricato e tormentato.

— A che lavorate, amico mio?

costantemente, e nelle persone stesse alle quali aveva bisogno di affezionarsi con tutta l'energia del suo cuore. Le conseguenze di questa grave disgrazia si manifestano in tutti i periodi della sua vita.

Tornato di un'intelligenza, d'una penetrazione particolari, e comprendendo tutto a prima vista, egli si impadronì delle cose più disparate di tutte le scienze e ne fece tesoro sino alla sua morte. Accadde quindi, che di ciò che compone l'istruzione fondamentale del diletto, Hoffmann avesse fatta sua propria una parte considerevole, o che indovinosse poi quelle parti alle quali non poteva specialmente dedicarsi. Era, per esempio, buon suonatore di pianoforte, allievo di Podlietsky organista di Gumburg, e cantava con molta passione, pezzi belli in specie. Era esperto disegnatore, rinomato per le sue caricature e i suoi schizzi fantastici; mostrò inoltre un'estra particolare per le scene comiche e burlesche che gli piaceva moltissimo rappresentare.

Tale era Hoffmann quando si consacrò allo studio del diritto civile nella patria Università; ma la sua famiglia era già caduta molto al disotto, per cui il giovane dovette presto convincersi, che gli era d'uopo staccarsi dalla dolcezza della sua esistenza, e pensar seriamente ad assicurare la propria sorte futura col mezzo della scienza da lui prescelta; egli mantenne la sua parola.

Con certificati onorevolissimi, incominciò la sua vita politica al governo superiore di Glogau, e la sua abilità, unita ad un'attività instancabile, lo condusse in breve al posto di referendario presso la Corte superiore di Berlino. Consacrava le ore di libertà agli studi suoi favoriti; nel resto, era corpo ed anima pel disimpegno delle sue incombenze ufficiali.

Riordinata la provincia di Posen, è inondato il paese di

impiegati prussiani, Hoffmann vi fu nominato assessore al governo provinciale; passò quindi ad un'altra città, e da ultimo (1805) fu destinato consigliere di governo a Varsavia. La Polonia presentava allora uno spettacolo curioso; la capitale era continuamente agitata e animata da elementi fra loro opposti; Hoffmann vi trovò dunque molte cose da osservare, da esaminare e da fare, secondo il suo gusto. Si allestì una bella casa, vi condusse una vita comoda e gradevole; lavorò molto, e secondo il suo solito, a sbalzi; si maritò con una giovane Polacca e trovò nozze piene di spirito, come, verbigrazia, Hitzig e Zaccaria Werner, che vi erano anch'essi impiegati; ma la sua anticizia per quest'ultimo non durò, come si vede ne' suoi *Frattelli di Serapione*.

Se non che, stabilito appena in queste felici condizioni, i gravi avvenimenti del 1806, accaduti in Prussia e in Polonia, lo travolsero nel vortice generale. Tutti gli impiegati prussiani furono licenziati sul due piedi, senza compensi o pensione; Hoffmann perdette tutto, tranne il coraggio, la testa e il buon umore. Partito per Berlino, si decise ad esercitar per mestiere un'arte che avea coltivata da dilettante, e diede lezioni di musica. Il magro profitto però che ne ricavava, lo indusse a spingersi negli studi e negli esercizi di difficili composizioni. Dopo di aver meditato profondamente sul *Requiem* di Mozart, scrisse egli pure un *Requiem*, concepito nel medesimo stile, con la sola intenzione di perfezionarsi; non ha però mai nemmeno pensato a farlo eseguire.

«Posso dire, scrive Rochlitz, che quest'opera, a malgrado della sua impronta d'imitazione, una difetto né di originalità, né di forza, né di calore, la quanto alla composizione per sé stessa, è mirabile, ove si pensi quale arduo assunto Hoffmann si fosse imposta per primo esperimento».

loro collocazione acuta o grave nel generale diagramma, questi suoni, dicevamo, possono immaginarsi come esistenti in numero maggiore di quelli appartenenti all'ordinaria tonalità.

I suoni compresi nell'estensione prototipa possono essere in minor numero o diversi, almeno in parte, da quelli della tonalità ordinaria.

Gli accordi possono trovarsi in numero maggiore. Gli accordi possono trovarsi in numero minore e differire, almeno in parte, dalla nostra tonalità.

I suoni e gli accordi di una tonalità possono anche supporre non coincidere affatto con quelli della nostra, perchè collocati a distanze o più late o più ristrette.

I rapporti che passano fra i suoni o gli accordi di una di queste immaginate tonalità sarebbero naturalmente più o meno diversi da quelli che ci sono abituali.

Si può anche immaginare il caso che i suoni di una certa tonalità non sieno suscettibili, come quelli della tonalità nostra, di combinarsi in accordi: che è quanto dire che una tonalità sia inarmonica.

È possibile per ultimo anche di immaginare una tonalità in cui le distanze onde sono separati i suoni sieno identiche a quelle del nostro sistema, vale a dire una tonalità con una scala identica alla nostra; ma i cui rapporti (tra suoni e suoni, tra accordi e accordi, tra accordi e suoni), tra suoni ed accordi, sieno diversi: cioè che fra quei suoni che nella nostra tonalità sono legati da appellazioni, da affinità, esista all'opposto in codest'altra tonalità incompatibilità, ripugnanza, e viceversa; oppure che la intensità di questa ripugnanza o di questa affinità sia maggiore in quei suoni dove

nella nostra tonalità è minore, minore dov'è maggiore. E così intendasi degli accordi.

Non vogliamo contemplare il caso, possibile del resto ad immaginarsi anch'esso, della assenza assoluta e generale di qualunque anche minimo rapporto di affinità tra i diversi suoni ed accordi, giacchè un tal sistema di suoni non sarebbe giammai una tonalità, non potrebbe cioè mai produr musica alcuna.

V'ebbe chi sentenziò la tonalità non poter essere che una. Il Fétis, e dietro lui la somma maggioranza dei musicologi francesi sostennero l'opposta opinione. A Fétis, ad ogni modo, è dovuto il vanto della priorità della speciosa teoria. Esaminiamo un poco da quali fatti la inducesse. (Continua).

DI

ONORATO BALZAC E DI PAOLO GAMBARA

A PROPOSITO DELL'ULTIMA CORRESPONDENZA DI FIRENZE.

Paolo Gambarà di cui non si è occupata lungamente la Gazzetta Musicale, ma intorno a cui pubblicò alcune appendici nelle parti subalterne e leggera, destinata più presto a divertire che ad istruire il lettore, non è un essere fantastico, figlio della ferace immaginazione di Balzac, nè le pazzie di questo musicante ammalito furono immaginarie; ben intesi, in ogni ipotesi, che non

anni, spiegando poscia, ad un tratto, una voracità insaziabile e una tendenza allo sbevazzare, a cui si abbandonava, senza riguardo, finchè la sua borsa gli lo consentiva. In quanto al suo carattere ufficiale ed alla sua attività come giudice, egli si distinse pe' suoi lavori e ne fu generosamente ricompensato. Fu nominato membro della commissione istituita per l'istruzione del processo contro le mense dei democratici, e sedeva con frequenza alla tavola del cancelliere.

Oltretutto, il danaro che allora ricavava dalle sue pubblicazioni ammontava a grosse somme, perocchè i libri si strappavano di mano i suoi manoscritti. Hoffmann poteva dunque lasciarsi andare alla sua brutta passione, che tutti i suoi affezionati deploravano, ed accettare gli inviti delle sale che miravano a brillar col suo spirito, con la riputazione ch'egli aveva saputo acquistarsi, grazie al carattere originale de' suoi libri, alla forma particolare di essi, ed alla natura degli argomenti che allora eccitavano ad alto grado l'interesse del pubblico.

Gli si chiese del nuovo, del bizzarro; si eccitò vivamente il suo spirito facile ad ogni impressione e che non aveva appoggio in un carattere solido. Hoffmann lavorava adunque, spesse volte in uno stato di somma agitazione, con maggiore frequenza alla lavagna. Accadde per conseguenza ciò che doveva accadere.

Trascorsi appena otto anni a Berlino, la età d'anni 47, egli morì il 25 giugno 1822. L'ultima sua malattia fu di corta durata ma terribile; la sopportò, insieme coi tentativi dolorosi per guarirne, con coraggio, quasi con ironia, e rimase sino all'estremo respiro presente a sé stesso e di buon umore. P.

«— Faccio delle caricature sopra Napoleone e i suoi maledetti francesi. Mi pagano, ma bisogna che io inventi, che disegni e che colorisca; e per tutto questo... l'avaro mi dà un ducato.

• Le stampe in fatti che si videro allora sono per la più parte di Hoffmann.

• Mi narrò quindi di buon umore la storia della settimana, mista a riflessioni d'ogni genere; era un racconto che avrebbe potuto farvi piangere o ridere tutt'insieme, empervi d'ammirazione o di pietà».

Dal suo letto di dolore, tormentato dalla gotta di cui si beffava, Hoffmann scrisse al principe Hardenberg, cancelliere di Stato di Prussia, che aveva seguito gli eserciti alleati a Parigi, per chiedergli d'esser rimesso al suo antico posto. Il principe inviò dapprima soccorsi, quindi promise di assecondar la dimanda, e il potente in fatti venne nominato consigliere alla corte reale di Berlino, dove si recò senza indugio.

La fortuna e la popolarità di Hoffmann incominciavano qui; qui egli riprese, col solito fervore, i suoi studi musicali; qui compose l'Ortina, sopra un libro che il poeta Fonqué trasse, per riempierlo, dal notissimo suo romanzo dello stesso nome, obbliando però che un buon romanzo, appunto perchè buono, non può mai dare un buon dramma, giacchè i due generi d'arte si appoggiano ad un principio diverso, cioè fanno effetto l'uno col senso, l'altro coll'immaginazione; qui infine continuò a criticare quanto ci avea sotto il sole ed a prolungare le sue polemiche musicali, specialmente rispetto al suo spirito, a cui non voleva che si attribuissero difetti, nemmeno ammettendone le bellezze.

Fatto caratteristico, nella vita di quest'uomo singolare, fu una sobrietà a tutta prova, ch'egli mantenne per molti

sarebbe grandemente da maravigliare che un matto commettesse delle matteeze.

Gambarà visse in Italia, nella Svizzera, nel Belgio ed a Parigi, dove morì miserabile, ma dove avrebbe potuto campare onestamente la vita, se non l'avessero di continuo roggiato le sue ubbie e le sue visioni. Onorato Balzac lo conobbe, e una dama milanese tuttora vivente fu generosa verso di lui e verso sua moglie di occulte beneficenze, dalle quali non cessò se non quando imperiose circostanze l'obbligarono a lasciare la Francia per ritornare in Italia.

Il secondo scrittore francese, nella cui intimità abbiamo vissuto parecchi mesi, di cui possediamo parecchie lettere, e tre pagine autografe sul libro della *Physiologie du mariage*, senza parlare di un elegante suo bastoncino, che non è precisamente la famosa *Cane de M. de Balzac*, ma che teniam nondimeno assai caro, ci ha una sera intrattenuti a lungo di Paolo Gambarà, nella casa di una bella e gentile signora, alla quale fece dono, nella medesima circostanza, del manoscritto della sua *Domitilla Doni*. A torto o a ragione, egli considerava il povero Gambarà come un ingegno musicale distinto ma fuorviato.

Rapportando la storia, o se più aggrada al corrispondente fiorentino, il romanzo di Gambarà, che nell'*Umana Commedia* non è, in tutti i casi, annunziato nè come una storia vera nè come una storia finta, leggendovi solo:

GAMBARA
par Balzac,

ci è sembrato caritatevole consiglio quello di omettere l'illustrazione della musica di Roberto il Diavolo di Meyerbeer, giacchè dopo quanto si è detto e scritto sopra questo acclamato spartito, ormai rappresentato più volte su tutti i teatri d'Europa, avremmo potuto cader nel ridicolo di voler sussidiare la luce del sole con una candela, che poteva benissimo far lume allorchè de Balzac ne accese il lucignolo, ma non già adesso che vi è passato sopra un buon quarto di secolo, con interminabile codazzo di scritti più o meno critici, più o meno profondi, più o meno veri.

Ci duole da un canto che non sia proprio il caso di dichiarare ben chiaro quanto fu scritto da Firenze a proposito di Paolo Gambarà, ma ci consola dall'altro il sapere che il nome di un secondo Gambarà, quello cioè del cavaliere Carl Antonio, non sia del tutto sconosciuto nella storia della musica: ciò che a noi, nella nostra ignoranza, era perfettamente ignoto.

Finchè l'istruzione diffusa dai giornali non assuma tutta la gravità della cattedra, bisogna aver tolleranza e permettere che i profani all'arte leggano anch'essi qualche cosa che serva loro di distrazione e di spasso. È a tal fine destinato, nella *Gazzetta Musicale*, il piano di terra, dove scende e si ferma; non solo il grosso buon senso dell'appendicista, ma quello esultante di non pochi curiosi, i quali sono però far di cappello alla giustizia imparziale e alla dottrina rispettabile ed utile del piano superiore.

Per questi curiosi soltanto non resistiamo alla tentazione di trascrivere poche righe sulla vita di un uomo

che ci fu amico, e che ebbe sempre titoli speciali alla nostra stima e alla nostra ammirazione; le abbiamo registrate, or sono otto anni, poco dopo l'immatura sua morte, sul libro stesso che contiene il prezioso suo autografo.

Onorato di Balzac nacque a Tours nel mese di maggio dell'anno 1799. Era figlio di un antico segretario del Consiglio di Luigi XVIII; passò la sua infanzia nel collegio di Vendôme, e fu condotto a Parigi nel 1815 per ricominciarsi i suoi studi e compiersi il corso del diritto civile.

Viallerglé, Saint Aubin, lord Rhoone sono i nomi che servirono di passaporto alle prime sue produzioni letterarie, nelle quali nulla v'ha che riveli il futuro Balzac, quegli che ritirato da poi nel Bocage della Vandea, vi scrisse tanti capolavori, ognuno dei quali potrebbe bastare a rendere illustre un nome.

Egli è il vero Richardson francese. Nessuno scrittore ha saputo meglio di lui bottonizzare il cuore umano, quello della donna in ispecie.

Due anni prima di morire, de Balzac aveva sposato in Russia una giovane e ricca vedova, d'alto lignaggio, della quale le sue opere gli avevano procacciato la conoscenza.

Fu detto e stampato, che la sua anima volesse morire il suo corpo con una tranquilla serenità che somigliava a tutto ciò che fu scritto sulla morte dei giusti. Dopo di aver perdonato agli uomini, chiese egli stesso la sua riconciliazione con Dio, e non venne meno davanti a questo estremo dovere.

Il suo convoglio funebre fu, secondo le sue disposizioni, di austera semplicità, ma vi assistettero tutte le sommità letterarie, politiche e artistiche della metropoli francese.

Balzac non ebbe gli onori dell'Academia francese, ma fu compensato di siffatta stranissima esclusione da venti trionfi assai più splendidi, da una grande e amabile celebrità, che (fenomeno raro) non irritava nessuno e piaceva a tutti.

Egualmente caro, e a quelli che il volevano ogni giorno e a quelli che non l'avevano mai veduto, egli era assai popolare; e codesta popolarità meritavala, perchè aveva sempre presente questo duplice scopo, il quale contiene in sé tutto ciò che v'ha di nobile nell'egoismo o di vero nell'affezione: ESSER LIBERO ED ESSER UTILE. P.

RIVISTA.

15 Maggio.

SOMMARIO. - Chiusura del teatro Italiano di Parigi. - Statistica rispettosa. - Orazioni a Rossini. - Hans de Buloew. - Concerti di Lacombe o di Georges Mathias. - Seduta storico-musicale di F. Le Couppey. - Seduta vocale di G. Duprez. - *Telyatto*, opera nuova di Duprez rappresentata a Lione. - Musica guerresca. - Elenco delle opere edite ed inedite di E. Berlioz.

Il teatro Italiano di Parigi chiuse all'aprirsi della guerra la sua brillante e fortunata stagione che durò sette mesi e sette giorni con 118 rappresentazioni. - Calzato per altro, ad onta dei grassi introiti, non poté neanche paragonare le rendite colle spese, le quali per quanto sieno

enormi non dovrebbero produrre disastri, quando vi fosse più saggia ed ordinata amministrazione. Ma pel Calzador l'impresa e la direzione del teatro imperiale italiano sono titoli e gradi ad altre più lucrose e destre speculazioni! Anche la statistica delle opere rappresentate a quel teatro porta la preminenza di Verdi con cifre esorbitanti.

Eccone il quadro esattissimo.

VERDI. *Trovatore, Rigolotto, Traviata, Ernani*. Totale 43 rappresentazioni.

ROSSINI. *Barbiere Italiano in Algeri, Semiramide, Matilde di Shabran, Otello e lo Stabat*. 51.

DONIZETTI. *Lucrezia Borgia, Elisir, Poltuto*. 17.

MERCADANTE. *Il Giuramento*. 11.

BELLINI. *Norma*. 8.

FLOUW. *Marta*. 6.

MOZART. *Don Giovanni*. 5.

PONIATOWSKI. *Don Desiderio*. 2.

Il *Trovatore* ebbe 22 rappresentazioni.

Rossini in una seduta matutina del Conservatorio venne festeggiato con una straordinaria ovazione. Fra i pezzi classici del programma vi era il famoso finale del *Mosè* e l'*Inflammatus* dello *Stabat*. Rossini si stava in un canto della sala colla moglie, forse nella speranza di poter udire inosservato i propri o gli altrui capolavori. — Ma l'udienza l'aveva sbirciato da un pezzo e l'attendeva al varco: difatti non appena ebbe fine quella formidabile ispirazione del *Mosè*, che tutta la sala alzatosi come un sol uomo proruppe in acclamazioni d'entusiasmo pel sommo compositore. La stessa imperatrice, presente al concerto, agitava per l'aria il fazzoletto rivolgendosi saluti o sorrisi a Rossini. — Quando Gueymard-Lauters ebbe cantato l'*Inflammatus* si ripeté la scena con crescente fragore di gridi e d'applausi. — Rossini a' era commosso; il direttore dell'orchestra, Girard, che ha forse i nervi assai più delicati del Pesaresi e il cuore più tenero, fu talmente tocco dalla violenza dell'emozione, che fu veduto barcollar sullo stanco e cadere svenuto fra le braccia dei suonatori tutti affacciati a farlo rinvenire.

Hans de Bülow si è presentato al gran tribunale parigino che lo ha giudicato per intanto pianista eccezionale, degno allievo e rappresentante della grande scuola di Weimar. — Fino ad ora la musica dell'avvenire non è entrata nel programma: Hans de Bülow ha voluto prima mostrare la grande profondità e varietà de' suoi studi musicali, e la singolare attitudine all'interpretazione dei diversi stili. — Esegui il concerto di Bach, la suonata in fa di Beethoven, un valzer di Schubert istromentato da Liszt, e due fantasie del medesimo suo maestro, l'una sul *Sogno d'una notte d'estate* di Mendelssohn, l'altra sul *Miserere* del *Trovatore* di Verdi. — Questa è una delle recenti composizioni di Liszt, la cui prova che gli scrittori romantici dell'avvenire quando hanno senna ed impegno rifuggono dalla stupida esclusività di progetto, o non isdegnano le ispirazioni delle altre scuole. — Liszt per l'Italia e per i suoi canti chiari e melodici ebbe sempre una simpatia irresistibile e naturale, che traduce anche nelle meliose e trascendenti creazioni della sua ultima maniera: crediamo fermamente che la musica di Verdi sarà variata e fantasticamente elaborata da Liszt con quel talento mi-

rabile della trascrizione, di cui ha dato tanti saggi luminosi specialmente riducendo Schubert e Rossini. — Hans de Bülow sul piano canta, accenta e colorisce senza mai oltraggiare o odullerare lo stile: meccanicamente è prodigioso, soprattutto per la indipendenza e la scorrevolezza della mano sinistra. — Nel secondo concerto suonerà Mozart, Chopin, le fughe, i preludi di Bach, una fantasia di Liszt sopra canti ungarici, e la trascrizione fatta dallo stesso della bellissima Marcia nel *Tannhäuser* di Riccardo Wagner.

Due altri pianisti si distinguono dalla gran folla perchè valenti compositori. Lacombe, il puritano dei pianisti francesi, nel suo concerto accompagnò graziose canzoni scritte nello stile e nel genere di Feliciano David. Sul piano suonò da solo alcune composizioni ricche di pensiero e di finezze armoniche. — Georges Mathis nell'academia data in sala Herz interpretò Chopin in modo da far sovvenire l'esecuzione di quell'incomparabile virtuoso e compositore! Diresse inoltre alcuni pezzi istrumentali di sua fattura, stimati al di fuori del comune. L'*Overture d'Hamlet* e la sinfonia drammatica sul *Wilhelm Meister* di Schiller sono due poemi istrumentali che pongono Mathis il primo nella schiera numerosa dei giovani scrittori. Non ha la smania giovanile del vago e dell'astruso: scrive con tatto e misura: le sue melodie son chiare, concise e qualche volta nuove: l'armonia distinta senza ricercatezza: il colorito dell'orchestra vivo senza assordamenti, vario senza affettazione.

Ogni volta che leggiamo nei diarii musicali d'oltremonte certi programmi di musica storica, ci ritorna la voglia di ripetere le lamentanze per la nostra Italia che trascura questo mezzo efficacissimo d'educazione e di cultura.

All'infuori di Firenze, ove lo Sforzi ha dato l'iniziativa nella sua scuola di pianoforte con pubblici esperimenti di buona musica istrumentale, non avvi fra noi scuola pubblica o privata che si occupi ad istruire gli studiosi ed i profani sul cammino fatto dall'arte negli ultimi quattro secoli, tanto più che le più belle iniziative di progredimento appartengono agli Italiani. — A Parigi i maestri più accreditati di piano e di canto danno sedute di musica storica e classica eseguita dagli allievi. Le Coupey, eccellente professore di pianoforte, chiamò una di queste sedute *India et aujourd'hui*. Si cominciò colla *Frescobaldi* di Frescobaldi e col *Réville-Matin* del francese clavicembalista Couperin: quindi un frammento di A. Scarlatti, una *Gayotta* di Haendel, una *Bourrée* di Bach, un *andante* a quattro mani di Mozart, e così successivamente fino a Chopin, Thalberg, Heller e Gottschalk. — Il celebre tenore Duprez, ora direttore di una scuola speciale di canto, e buon-compositore di musica vocale, annunzia una pubblica seduta nella sala Herz a cui prenderanno parte coi suoi allievi i membri della società corale, i vecchi scolari di Choron, e buon numero d'artisti, in tutto 110 esecutori. — Il programma è diviso in due sezioni: nella prima avvi la musica del 17.^o e 18.^o secolo: nella seconda la musica moderna. — Nella musica antica è da notarsi il salmo 18.^o di Marcello (1724), un coro dell'*Alceste* di Lulli (1674), un canone vocalizzato per voci donne di Sabbatini (1700), l'aria da chiesa dello *Stradella* (forse apo-

trifa, 1660), un duettino madrigalesco di Clari (1718), l'*Ave verum* di Mozart, e il duetto delle *Nozze di Figaro*. — La musica moderna è rappresentata da Rossini, Weber, Auber, Verdi e dallo stesso Duprez, il quale ha ultimamente composta un'opera per il teatro francese di Lione, che fu acclamatissima. S'intitola *Jolyotto*, e sembra ispirata ai leziosi colori dell'epoca incipriata, un idillio musicale che arieggia le aristocratiche pastorali escite dal pennello di Watteau, e dalla rosea ispirazione di Grétry.

La musica guerresca è in grande fermentazione. A Parigi si danno academie a tutto profitto della politica. Il teatro italiano fu naturalmente uno dei primi ad aprire i battenti alla folla. L'orchestra di Arban al Casino suona quadriglie e polke strepitanti pel simulare dei tamburi, degli squilli belligeri, persino dei cannoni. — I titoli dei vari pezzi sono analoghi alle circostanze. La signora Dentu, forse parente di quel fortunato spacciatore di opuscoli politici, compose una canzone con parole di A. Barbier eh' ha grandissima popolarità.

La grande operosità e versatilità di Ettore Berlioz possiamo desumerla dall'elenco esatto e completo delle sue produzioni musicali e letterarie, il quale riproduciamo per sommi capi, omettendo le varie edizioni e le molte riduzioni.

- Op. 1. OVERTURE DE WAYERLEY per grand'orchestra.
2. INLANDE, Raccolta di pezzi vocali con accompagnamento di piano, sulle parole tradotte dalle poesie di T. Moore. — *La bello Voyageuse* ed il *Chant sacré* sono anche istrumentate.
3. OVERTURE DES FRANCS-JOGES per grande orchestra.
4. OVERTURE DE ROI LEAR per grande orchestra.
5. MESSA DA MORTO, REQUIEM, pubblicata in grande partitura dall'editore Ricordi. — Questa edizione è la sola corretta e approvata dall'autore.
6. LE CINQ MAI, cantata per voce di basso e coro ed accompagnamento d'orchestra.
7. LES NOIRS D'ÉTE, Raccolta di 6 pezzi per canto.
8. REVERIE ET CAPRICE, Romanza per violino con accompagnamento d'orchestra o piano.
9. OVERTURE DE CARNIVAL ROMAIN, seconda *overture*, del *Benvenuto Cellini*, che si eseguisce prima del secondo atto di quest'opera.
10. TRAITE D'INSTRUMENTATION. — L'edizione italiana è pubblicata a Milano dall'editore Ricordi.
11. SARA LA MAIGREUSE, Ballata a tre cori con orchestra.
12. LA CAPTIVE, Réverie per voce di contralto, con orchestra o piano.
13. FLEURS DES LANDES, Raccolta di cinque pezzi per canto, con orchestra o piano.
14. SYMPHONIE FANTASTIQUE (Prima parte dell'*Episodio della vita di un artista*). Per grande orchestra.
14. (bis) LELIO, Monodramma lirico. (Seconda parte dell'*Episodio della vita di un artista*). Per canto ed orchestra. — Nel finale avvi la *fantasia drammatica* sulla *Tempesta* di Shakespeare, che si può eseguire a parte.
15. SYMPHONIE VESPERE ET TRIOMPHALE per due orchestre e coro.
16. HAROLD EN ITALIE, sinfonia con una viola principale.
17. ROMEO ET JULIETTE, sinfonia drammatica per grande orchestra con cori e a soli di canto.

Op. 18. TRISTE, Raccolta di due cori e d'una marcia funebre con cori.

- 19. PAVILLOTS D'ALBUM, Raccolta di tre pezzi per canto, uno dei quali con coro. Accompagnamento di pianoforte.
 - 20. VOX POPULI, due gran cori con orchestra (*La menace des Francs* e l'*Hymne à la France*).
 - 21. OVERTURE DU COUSINE per grande orchestra.
 - 22. TE DEUM a tre cori con orchestra ed organo.
 - 23. BENVENUTO CELLINI, opera in tre atti.
 - 24. LA DAMNATION DE FAUST, leggenda in quattro atti.
 - 25. L'ENFANCE DU CHRIST, Trilogia sacra.
 - 26. L'IMPÉRIALE, Cantata a due voci e a grand'orchestra.
- LES TROUVES, opera inedita in cinque atti.
 LES SOUVENS DE L'ORCHESTRE, un volume di critica e letteratura musicale.
 Due volumi di MEMOIRE inedite. Il *Monde Illustré* ne ha pubblicati vari frammenti.
 LES GROTESQUES DE LA MUSIQUE, un volume di scritti umoristici.

NUOVE PUBBLICAZIONI DELLO STABILIMENTO RICORDI.

Le tre nuove composizioni per Pianoforte di S. Coltelliti, che abbiamo sott'occhio, meritano un esame speciale, che riserviamo ad altro momento; intanto ne facciamo conoscere i titoli: *Melodia del cuore*, op. 158; *Siciliana*, op. 159; *Sonata in Mi minore*, op. 160.

È uscita la ristazione completa per Pianoforte sola della musica che il maestro Paolo Giordan compose per il Ballo *Rodolfo* del coreografo P. Burri. È un bel volume, ornato di una graziosa vignetta.

P. Summa diede alla stampa una composizione per Pianoforte sola, intitolata *Rêve-Étude*.

I fascicoli 51, 52 e 53 della *Raccolta di Breve Divertimenti per Pianoforte a quattro mani*, intitolata *L'Emulazione*, composti da S. Truzzi, sono scritti sopra motivi del capolavoro di Rossini, *Giuglielmo Tell*.

AVVI un nuovo pezzo sopra melodie della *Traviata* è un *Amusement pour Flûte avec accompagnement de Piano*, composto da E. Maltarello. Sopra motivi della stessa opera sono pure comparsi due Pezzi per Harmoniflûte solo, cioè i fascicoli 5.^o e 6.^o dei *Passeiempis campestri* di E. Truzzi.

CARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE

(CORRISPONDENZA DELLA GERMANIA)

Berlino, 9 maggio.

Giorni sono il celebre storiografo professore Riel di Monaco pubblicò un'opera intitolata *Studi sulla civiltà di tre secoli*. L'interessante libro contiene tante cose eccellenti sulla musica, che non posso ritardarmi dal darvene notizia. Ecco un alcuni passi. — Nel primo articolo, *Il vecchio musicale*, l'autore si pronunzia contro la smaturata altezza del corista d'orchestra, ed il derivatone soverchio irritamento, la corruzione del nostro gusto musicale. «Oggidi, egli dice, non vi è dato di sanare una melodia affettuosa la quale non s'incerpichi sulla seconda e terza ot-

lva - Ond'è che Spohr e Mendelssohn ritornarono alla posizione media, come il vero centro della melodia. L'avidità dei suoi acuti fece dimenticare che una canzone deve per sé stessa prestarsi facilmente all'esecuzione, dovendosi pur sempre interpretare con espressione, ma giammai con pieno sfoggio drammatico. - Il colorito di predilezione del secolo XVIII sta a quello del secolo XIX come l'oro appannato al lucente e brunito. Il periodo dei romantici segna anche in ciò il punto verticale del gusto; Beethoven terminò, nella sinfonia, l'emancipazione degli strumenti da fiato (flauto, clarinetto e corno come contrapposto all'oboe, al fagotto, al vecchio corno naturale). La pomposa moderna esecuzione sul pianoforte celebra oggi la sua vittoria. Essa influì favorevolmente sull'esterno splendore del suono degli strumenti, come a poco a poco chiuse l'orecchio del musicista al fascino della semplice, ma naturale contrapposizione modulazione antica. Epperò il profano non è quasi più avvezzo alle finzze del quartetto d'arco, mentre i nostri bisavoli all'udire le nostre musiche militari e le armonie degli d'ottoni sarebbero indubbiamente fuggiti. Le antiche sinfonie, perchè basate essenzialmente sopra gli effetti del quartetto d'arco, ci si presentano adesso come quadri sbiaditi. - Nella prima metà del secolo XVIII si possedeva ancora un orecchio fino per la musica da ballo lenta. Noi desideriamo musica per danza romorosamente saltante; i nostri talenti preferivano quella graziosamente allettante. - Quanto noi facciamo ascendere il *rythme*, altrettanto più rapido riducemmo il Tempo. L'*andante* tranquillo, grazioso dell'età classica è un Tempo troppo vieto per i moderni romantici. Il *modo* antico è diventato furioso. - Nell'*adagio* del classicismo ogni nota doveva essere egualmente carezzata; nell'esecuzione dei nostri *adagio* eroici si richiede piuttosto che ogni nota venga maltrattata.

Vi bastino questi brevi e pochi aforismi tratti dall'opera. Libri come quello che ho sott'occhio non soffrono eccezioni. L'ultima dissertazione parla dell'*odierna educazione musicale* (pag. 353 a 407). Vi cito i titoli dei singoli capitoli, tra quali rileverete l'importanza di queste discussioni: *La chiesa come scuola dell'arte, il canto popolare, musica dell'armata, violino e clavicembalo, studi storici, l'antico nella musica, architettonica musicale, storia della musica.*

L'opera è pubblicata da Gotta in Stuttgart.

Un altro lavoro di non minore interesse sono i Canti spirituali di Martino Lutero, pubblicati da Filippo Waekersgöl in Stuttgart, presso S. G. Liesching.

Nella prefazione trovano alcuni giudiziosi suggerimenti per il Canto delle Comunità, dai quali riproduco i pensieri principali; naturalmente vi è dato in primo luogo del Canto delle Comunità Evangeliche. L'autore si esprime così: «A regolare il buon canto delle Comunità Evangeliche bisogna scegliere una triplice questione: il ritorno delle sicurate melodie al tipo della loro bellezza originaria, il che ridonderebbe pure a vantaggio del canto popolare ed implicherebbe anche la revisione dell'organo; dipoi, per il canto corale, la riacquiescenza delle perfette composizioni dei nostri antichi maestri, sovra tutti il Giovanni Eckardt, insoché il coro anche sotto questo rapporto è il mezzo per cui il popolo rimane in relazione colla grande epoca ecclesiastica, e nelle non mai superate opere dell'arte sacra vede nobilmente innalzate e sviluppate le melodie de' suoi cantici; finalmente bisogna stabilire i rapporti che esistono fra il canto corale e il canto popolare. Quest'ultima questione è la più importante, perchè dal suo scioglimento verrà realizzata l'opinione che il canto ecclesiastico evangelico si fonda sull'antitesi del canto popolare e del canto corale. Il coro, per quanto posso giudicare, guidato da fatti storici, avrà così un triplice of-

ficio: eseguirà i canti indipendenti, quali sono le antiche melodie festive secondo le composizioni di Giovanni Eckardt; si produrrà quindi quel canto alternativo col popolo, e potrà finalmente rispondere al canto spirituale nelle prescritte forme liturgiche». - Ciò che l'autore dice sopra il linguaggio del canto evangelico, ha troppa specialità per interessare i vostri lettori.

Da ultimo faccio menzione di due raccolte di Canti Cattolici, pubblicate presso Herder in Friburgo: *Cantica sacra catholica*, 52 canti a quattro voci di maestri antichi, da Palestrina fino ad Asola, censurabili in ciò soltanto che deviano dall'originale più di quanto sarebbe giustificabile. - *Canti per uso del servizio di casa-cattolico*, tratti dai più antichi manuali tedeschi, ed abilmente ridotti a cori misti.

NOTIZIE ITALIANE

- **Catania.** Nello scorso aprile fu rappresentata a quel teatro una nuova opera, *Caterina di Guisa*, musicata da Antonio Gandolfo, catanese, sul vecchio libretto di Felice Romani. Ebbe prospera riuscita, e il giovane compositore fu fatto segno a molte ovazioni. Non mancarono applausi anche agli esecutori. Annetta Persiani, Giovanni Ortolanì, Tito Sterbini, Ester Fioravanti.

- **Napoli.** 31 aprile. Dopo due settimane di riposo si dischiusero le porte de' nostri teatri. Nicotà di buono se ne aspettava, perchè dopo quattro rappresentazioni avrebbero dovuto chiudersi di bel nuovo per la doppia novena di S. Genaro. Sicché quelle quattro rappresentazioni furono come cosa di ripiego tanto per la messa in scena delle opere, quanto per la compagnia, la quale a tutto il 15 maggio aspetta de' rinforzi, e ne ha bisogno.

Il Fondo si aprì con la *Chiara di Rosenbergh*, rappresentata dalla Giovannoni, e da Bisaccia, Brignoli, Scatolo, Krati, ecc. Della musica non vale parlarne, essendo una delle più belle composizioni uscite dalla facile vena del maestro Luigi Ricci. La Giovannoni è giovane cantante che in opere di simil fatta incontrerà sempre il favore del pubblico. Anche Scatolo non dispiacque. I maggiori plausi furono al baritone Brignoli, il quale fece di tutto per mettersi. Che dire del tenore? Prima di ogni altro l'ha condannato la direzione del teatro sopprimendo dall'opera tutti i pezzi di maggiore importanza spettanti a lui.

Il teatro Nuovo si aprì con la *Pirata*, opera del maestro Fioravanti, ben nota al pubblico napoletano. Nello sera di martedì o mercoledì si rappresentò la *Traviata*. Ritornando queste rappresentazioni, come abbiamo detto di sopra, per cosa di ripiego, non siamo solleciti di criticarne la compagnia, la quale per dopo la novena sarà in gran parte rinnovata. (*Diurna*)

- **Roma.** La sera del 26 aprile si aprì il teatro Apollo col l'opera *Semiramide*, cantata dalle sorelle Marchisio, Ferdinando Bellini, Tartini e Laterza. La musica in generale, ad onta della meno che mediocre esecuzione, fu assai gustata dal pubblico. Le Marchisio però, come ognuno può immaginarsi, cantarono colla nota maestria, e furono accolte con applausi e chiamate.

CRONACA STRANIERA

- **Monspellier.** Si fecero buone accoglienze ad una nuova opera comica di Edmondo Serres, *le Camp de Muestrich*.

- **Venezia.** Alla rappresentazione del *Moss* c'era pochissimo concorso; a quella dell'*Italiana in Algeri* il teatro era deserto. - La signora Fioretti, nuova ai Vicennesi, si produsse nel *Rigoletto*. Quel giorno riconosceva che il suo canto è corretto, le agilità scorrevoli; dicono che la voce non è più nella piena freschezza, ma che ha forza sufficiente, ed alcune bellissime note, specialmente nell'aento. La Fioretti fu molto applaudita e ripetutamente chiamata. Il sig. Squarcia (Rigoletto) ha più voce di Ferri, ma canta meno bene di lui.

- **Lucrezia Borgia**, rappresentata da ultimo, ebbe buona riuscita. Coletti vi si distinse particolarmente, a lato della Lafon, di Bettini e della Brambilla.

TITO DI GIO. RICORDI Editore-proprietario responsabile
Fratro Dott. FURVI, Relatore

GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 21

22 Maggio 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

Per Milano Fiorini nuovi 7 —
Per la Monarchia 8 40
Per gli altri Stati Italiani 9 80

Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.

SEMESTRE o TRIMESTRE in proporzione.

Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori.

Si daranno pure i Supplementi al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso l'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omenoni, N.° 1, e sotto il portico a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.

Lettere, Gruppi, ecc. verranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Studi sulla tonalità. - Progetto di legge sulla proprietà letteraria. - Rivista. - Nuove pubblicazioni musicali. - Notizie Italiane. - Cronaca straniera. - Appendice. Hoffmann.

STUDI SULLA TONALITA'

(Sistemi di Fétis e d'Ortigue. - Vedute di alcuni scrittori italiani del 1840, del Casamorata, del Rossi F. - Pensieri della Gazzetta Musicale).

III.

(Vedasi l. N. 8, e 20).

Non ostante la persistente opposizione di alcuni storici della musica, noi (scrive il signor Fétis) possiamo irrecusabili prove che il genio orientale concepì le basi dell'arte musicale con elementi diversi da quelli da noi adoperati, e precisamente con dei suoni separati l'uno dall'altro da intervalli più ristretti del nostro semitono. Sono appunto questi intervalli che, per orecchi abituati alla musica europea, danno ad una gran parte della frasi melodiche dei popoli orientali l'apparenza di comporsi d'indeterminate strascinature

APPENDICE

HOFFMANN

SECONDO FUNCK

IV.

Hoffmann, scrive il suo intimo amico Funck, era di statura piccola, di colorito giallastro, di capelli bruni, quasi neri, che gli crescevano molto bassi sopra la fronte; i suoi occhi bigi nulla avevano d'osservabile quand'egli guardava tranquillamente a sé innanzi; ma allorché li ammiccava, prendevano un'espressione estremamente scaltre. Il suo naso era fino e ricurve, la sua bocca vigorosamente chiusa. Il suo corpo, a malgrado dell'agilità dei suoi movimenti, sembrava robusto per la sua persona, peccché avea largo petto e larghe spalle. Nel primo periodo della sua vita vestiva con eleganza ma senza affettazione.

di voce, anziché di suoni di determinata intonazione. Difatti chi ebbe a visitare anche in quest'ultimi tempi l'Oriente, all'udire quei canti non provò sensazione di regolari successioni di suoni. Il tempo soltanto poté scemare codesta disgustosa impressione mediante l'abitudine di sentire più volte ripetute le medesime cantilene.

I più antichi trattati di musica dell'India stabiliscono che otto, non altrimenti che nella nostra musica, sono i suoni che compongono l'estensione prototipa corrispondente alla nostra ottava: non disposti però, secondo pare al Fétis, analogamente alla scala maggiore, ma piuttosto alla minore *la, si, do, re, mi, fa, sol, la*. Non vi corrispondono per altro esattamente; e ciò a motivo che la scala indiana, anziché regolarsi su di una divisione di dodici semitoni, o ventiquattro quarti di tono, il che tornerebbe lo stesso, si basa sopra una divisione di *ventidue* eguali parti; le quali naturalmente impediscono che i sei suoni intermedi possano combaciare perfettamente coi nostri. Le ventidue particelle su cui si modella la scala indiana trovansi ripartite così:

Quattro fra il primo ed il secondo suono,
Tre fra il secondo ed il terzo,

dando però una tal quale importanza a' suoi potetti, che lasciava crescere sino agli angoli della bocca; doppiò il suo uniforme, che ricordava quello di un generale francese o italiano di quei tempi, gli procacciò dolci soddisfazioni.

Colpiva particolarmente nel suo esteriore una vivacità straordinaria di tutti i suoi movimenti, spinta sino all'esagerazione allorché raccontava. Parlava con incredibile rapidità e con voce un po' foca, di maniera che, negli ultimi anni singolarmente di sua vita, quando aveva già perduto qualche dente davanti, si durava fatica a comprenderlo.

Aveva una voce da tenore assai bella, vigorosa e di petto; ma allorché cantava soleva esagerare, gridando in modo strano, come faceva quando leggeva; accentuava poi sullattimo la nota, che il portamento della sua voce degenerava spesso volte in passione declamatoria. Il suo modo di canto diventava per tutti insopportabile quando si accompagnava da sé al pianoforte, in specie se esaltato

Due fra il terzo ed il quarto,
 Quattro fra il quarto ed il quinto,
 Quattro fra il quinto ed il sesto,
 Tre fra il sesto ed il settimo,
 Due fra il settimo e l'ottavo.

Gli stessi antichi musicisti indiani pensarono valersi di questa serie elementare per trarne diverse formole o modi, che furono da essi variamente costituiti, 1.^o considerando ciascuno dei suoni della scala quale iniziale d'una nuova serie o formola di modo, sì che da questo processo risultassero altri sei modi; 2.^o elevando od abbassando di un intervallo corrispondente ad una di quelle ventidue parti su cui è basata la scala prototipa alcuni degli otto suoni; 3.^o sopprimendo uno e talora anche due suoni dell'ottava.

Tale è la tonalità o sistema musicale degli antichi Indiani. Diciamo degli antichi, a motivo che allorché l'India passò sotto dominio straniero non poche alterazioni s'intrusero nella pratica dell'arte, di guisa che non tardò questa a trovarsi in grave disaccordo col'antica dottrina. Onde non è mediante l'osservazione della musica indiana contemporanea che ne sarà fatto di formarci un'idea del sistema su cui basavasi in tempi remoti: ciò non ci è dato apprendere che dalla lettura de' più antichi trattati musicali di quella nazione.

Del resto la tonalità indiana è *inarmónica*.

Ora passiamo ad esporre brevemente il sistema musicale degli Arabi, adottato nell'Asia centrale e occidentale, nell'Egitto e nel nord dell'Africa. L'estensione prototipa di questo sistema è contrassegnata da *diciassette* suoni; il *decimottavo* corrisponde a quel suono che noi diremmo *ottava* del primo. Di questi *diciassette* suoni ve n'ha sette che coincidono esattamente colla nostra serie *la, si, do, re, mi, fa, sol*, formola del modo minore: gli altri dieci sono distribuiti in maniera da dividerlo in tre eguali parti ciascuno dei cinque inter-

valli di tono composti da *la e si*, da *do e re*, *re e mi*, *fa e sol*, *sol e la*: cosicchè i suoni componenti la formola tonale araba son collocati tutti alla distanza costante di un terzo di tono, ed eccezione dei due intervalli corrispondenti ai nostri *si e do*, *mi e fa*, i quali anche in quella scala segnano una distanza di un mezzo-ono, o sono in conseguenza uguali ai semitoni del sistema europeo.

Non tutti però i *diciassette* suoni sogliono adoperarsi in una data melodia o pezzo di musica: otto o nove al più. Dalla scelta prestabilita dei suoni da impiegarsi in questo o quel canto dipende la qualità ed indole del modo. I modi poi differiscono l'uno dall'altro ancora più sostanzialmente merè il cangiarsi della nota che dà principio alla serie dei suoni, la quale può essere qualunque delle *diciassette* componenti l'estensione prototipa, venendo in tal caso considerata come fondamentale.

Quanto alla natura dei rapporti esistenti fra questi diversi suoni non ci è dato avere una soddisfacente nozione. Sappiamo peraltro che in tutti questi modi, nessuno escluso, sono dichiarati suoni invariabili la *tonica*, la *quarta* (cioè quel suono che corrisponde alla nostra quarta) e l'*ottava*, la quale genera naturalmente di bel nuovo il sentimento della *tonica*.

La legge che proclama immobili, intangibili queste note non può derivare che dall'esistenza di un rapporto necessario, e profondamente sentito, fra questi suoni.

Questo sistema, del resto, se agglustiamo fede a quanto ne scrisse in proposito il Villoteau, che lo studiò e lo espose con amore e diligenza, troverebbesi tuttavia esistente come a' tempi più remoti, mentre, come notammo, quello degl'Indiani si sarebbe ragguardevolmente alterato negli ultimi secoli.

Quanto ai Chinesi, il dotto scrittore nel *Compendio*

nel mondo, quella delle donne letterate era per lui la più disgustosa. Se una di codeste donne si cacciava in testa, come è accaduto più volte, di mettersi vicino a lui, sopra un piede d'eguaglianza, di prender posto a tavola al suo fianco, era capace di pigliarsi la sua posata e di girare con essa finchè avesse trovato un canticuccio da recitarsi, lontano da tanta importunità.

Le donne artiste, d'ogni specie, per l'opposto gli piacevano molto, purchè non fossero smorfiose. Mostrava poca stima per la dignità morale dell'uomo, come ha provato con la scelta delle sue relazioni. Poco gli importava del modo altrui di pensare, ne' suoi rapporti sociali; migliore raccomandazione era per lui l'attitudine d'ascoltarlo; poi venivan coloro che potevano divertirlo; ammirava molto il coraggio e la forte morale che sa resistere; il resto gli era indifferente, e scoperto appena qualche difetto, il faceva scopo della sua critica tagliente, dal suo spirito beffardo, di cui non graziava che qualche suo vero amico.

In casa propria, in un ristretto contorno d'amici, Hoffmann era amabilissimo, ma diventava insopportabile all'ultimo grado quando trovava la mia dove era stato invitato; il che poi dipendeva molte volte dal suo umore della giornata. Egli ha lasciato, in un giornale di famiglia, una scala progressiva delle sue disposizioni, esprimendovi quanto era stato da lui provato nei giorni anteriori. Per esempio:

«Umorè pel romantico religioso; umore per l'esaltazione umoristica, spinta sino all'idea dell'aberrazione, e ciò che mi accade di frequente; disposizioni umori-

storo-filosofico che precede la sua *Biographie universelle des musiciens* non ci presenta che una sola serie di suoni, i quali costituirebbero la formola invariabile, unica della tonalità di questo popolo, e che risponderebbero ai nostri *fa, sol, la, si* (bequadro), *do, re, mi, fa*. Ma in altro suo posteriore lavoro più esteso ed accurato, ch'egli intitolò *Système général de la musique*, e che fu pubblicato nella *Revue et Gazette musicale* del 1816, sembra contraddire a questa sua precedente opinione, affermando che da recenti ragguagli inseriti in un giornale inglese che vede la luce a Hong-Kong, si rifeverebbe che la scala musicale dei Chinesi ha per base un principio affatto diverso da quello degli Europei. Non è peraltro spiegato abbastanza chiaro se questo principio differisce generi fra i suoni intervalli diversi da quei succitati: ma pare che sì.

Dopo tutto ciò, coincide o non coincide la serie dei suoni chinesi colla serie di suoni europei su riportata, è certo che fra il quarto e il quinto suono come fra il settimo e l'ottavo della scala cinese passa un'affinità più intensa che non fra gli altri suoni. Deduciamo questo fatto dai nomi stati dati al quarto ed al settimo suono, i quali dichiarano manifestamente la tendenza di questi due suoni a portarsi sul prossimo acuto.

Nel medesimo scritto, del quale nella trattazione del nostro tema più che di altri andiamo seguendo le tracce, appunto perchè ci sembra il più pensato, il Pétis rettifica con bella perspicacia l'invalsa opinione, e da lui medesimo abbracciata in parte ne' suoi scritti anteriori, che presso gli antichi Greci il genere diatonico avesse preceduto l'enanarmonico. Dell'enanarmonico egli anzi esitava persino ad ammetterlo la possibilità; ma nel lavoro citato del 1816 all'opposto va dimostrando che quest'ultimo genere non solo ebbe vita, ma fu il primo ad essere conosciuto e praticato da quei popoli.

«stiche coleriche; umore musicale esaltato» e così via.

Alcune note sono italiane, come le seguenti: *senza entusiasmo; senza esaltazione; un poco esaltato, senza poetici; allegriissimo, ma senza furore e un poco amorfa, ecc.*

Allorchè un amico conosceva bene, sapeva perfettamente, entrando nella stanza di Hoffmann, in quale costellazione si trovasse il suo umore. Egli non poteva simulare. Se lo si annoiava, ponevasi a sbadigliare; se lo si vessava, sapeva mostrare i denti. Dalle quali circostanze per altro non si deve inferire che non avesse buon cuore; ne ha dato anzi prove frequenti; ma le altre particolarità del suo carattere si mescolavano sì bizzarramente a' suoi accessi di bontà, che colui il quale non lo conosceva perfettamente poteva benissimo ingannarsi.

Hoffmann era continuamente perseguitato dal presentimento di orribili avvenimenti misteriosi, pronti a sorgere traverso la sua esistenza. Quando scriveva, egli vedeva davvero o se intorno mostri d'ogni specie; e non solo allorchè scriveva, ma in mezzo alle più innocenti conversazioni, la sera a tavola, bevendo un bicchiere di vino o di punch, insieme co' suoi amici, gli pareva di scorgere fantasmi, morti risuscitati, e gli accadeva più di una volta d'interrumere il narratore, dicendogli.

«— Perdonate, mio caro, ma non vedete là basso, in quel canticuccio, alla vostra destra, quel piccolo mostro? Guardate, guardate le capriole ch'ei fa!»

E parlava alla sua visione finchè, una volta scompar-

mentre il diatonico non sarebbe subentrato che assai più tardi.

Chicchè per altro ne sia, facendoci noi ad esaminare il greco sistema troviamo che la formola prototipa del genere enarmonico era rappresentata da quattro suoni, dei quali i tre primi procedevano dal grave verso l'acuto per quarti di tono; passava cioè un intervallo d'un quarto di tono tanto fra il primo ed il secondo come fra il secondo ed il terzo, di modo che fra il primo ed il terzo non contavasi che un intervallo di mezzo-ono. Dal terzo poi al quarto misuravasi una distanza di ben due toni. Perciò dal primo al quarto correva un intervallo corrispondente appunto alla nostra *quarta*. Il genere enarmonico pertanto poteva dirsi basato sopra una ripartizione di distanze per quarti di tono, cioè sulla divisione dell'estensione prototipa in ventiquattro uguali parti.

Pare che quale sistema di transizione fra l'enanarmonico e il diatonico si praticasse in seguito il genere cromatico, la cui formola, com'è noto, consisteva egualmente di quattro suoni, ma disposti a distanze tali che tra il primo suono e il secondo sono tra il secondo ed il terzo intercedesse mezzo tono, mentre uno è mezzo se ne contava fra il terzo ed il quarto. Laonde anche qui tra il primo ed il quarto rimaneva inalterato, come nel genere enarmonico, un intervallo identico al nostro di quarta.

Come l'enanarmonico si trasformò in cromatico, così dal cromatico sembra passassero grado grado i Greci al diatonico; la cui formola fu pure costituita di quattro suoni, tuttavia racchiusi nell'intervallo di quarta, ma in maniera che il primo distasse dal secondo di un intervallo di mezzo-ono, il secondo dal terzo di un tono, ed egualmente di un tono il terzo dal quarto.

Siffatte formole tonali perchè costituite di quattro suoni o corde, chiamavansi *tetracordi*, i quali per natu-

ra, si volgeva all'amico, venuto a fargli visita, come se nulla fosse accaduto. Non ammetteva su questo nè scherzi, nè contraddizioni, e se sua moglie era presente, la interrogava dicendo: Non è vero, Mischa? (abbreviazione del nome polacco di Michelina). Ed ella non mancava mai di rispondere affermativamente, con un cenno di capo e con un sorriso.

Dopo il fantastico, suo elemento più naturale era il grottesco, e fra queste due tendenze non c'era per lui strada di mezzo.

Aveva una cieca preferenza per quelle sue opere nelle quali avea sviluppato le sue qualità personali, che meno piacevano ai suoi lettori, e che rappresentavano quadri terribili di pazzia, oppure scene spaventose di morti, come, *verhigrazia*, la *Drambilla*.

Era assai frugale per la ragione che il mangiare non procurava piaceri intellettuali; non si lasciava eccitare talvolta che da cibi deliziosissimi, e con frequenza dall'idea che fosse una ghiottonia. In sulle prime, anche nel bere non cercava che un accrescimento di forze; ma coll'andare del tempo passò in abitudine ed in bisogno. Eccitato dal vino, la loquela gli veniva facilissima e chiara; non fu però mai briccone, a fronte di quanto ne sussurrò la calunnia.

Non crediate Hoffmann grande amico della natura. L'uomo, l'osservazione e la comunicazione dell'uomo, la vita sola degli uomini, ecco ciò che gli pareva più importante di tutto il resto. Quando, in tempo d'estate, andava

ra e sviluppo dell'arte e de' suoi elementi han dovuto coll'andar degli anni allargare il proprio campo, si che verso l'epoca di Pitagora ne sorti la costituzione di due nuovi sistemi; i quali del resto non erano, si l'uno che l'altro, se non un composto di due tetracordi. Uno di costesti nuovi sistemi componevasi di sette suoni; in questo il suono di mezzo figurava al tempo stesso come ultima corda del primo tetracordo e come prima del secondo. L'altro sistema numerava otto suoni; e ciò a motivo che in questo i due tetracordi erano disgiunti, mentre nel primo, attesa la promiscuità del suono di mezzo, si dicevano congiunti. Il primo sistema rispondeva alla serie dei nostri suoni *mi, fa, sol, la, si, do, re*; dove il *la*, come si disse, rappresentava tanto il primo suono del secondo tetracordo quanto l'ultimo del primo. Il secondo sistema corrispondeva alla nostra serie *mi, fa, sol, la, si, do, re, mi*; dove il *re* non è che ultimo suono del primo tetracordo, ed il *mi* soltanto primo del secondo.

Basandosi poi su questo sistema i Greci, non altrimenti di quanto vedemmo praticarsi dagli Arabi e dagli Indiani, costituivano diversi nuovi *modi*, rimescolando e rimpastando la formola prototipa col destinare a nota iniziale, fondamentale o tonica che chiamar si voglia, ciascuna alla sua volta delle sette corde.

(Continua)

PROGETTO DI LEGGE

NELLA

PROPRIETÀ LETTERARIA

PRESENTATO ALLA CAMERA DEI RAPPRESENTANTI DEL BELGIO.

La Commissione istituita dal Governo Belgio per istruire e preparare le basi di una nuova legge sulla proprietà letteraria ed artistica, ha ultimati recentemente i suoi lavori e presentato il Rapporto alla Camera dei

a passeggiare (il che faceva tutte le sere di bel tempo), si eccitava sempre nei luoghi pubblici dove ci avesse maggior affluenza di gente.

Quest'uomo singolare non aveva gusti di predilezione, non potendo noi collocare in tal novoro il suo desiderio di occupare un bell'appartamento ben mobigliato, nel più largo significato della parola. Gli erano cari i libri, ma li teneva senz'ordine e gli andavano la più parte perduti, prestandoli agli amici.

Era proclive assai a spender il proprio danaro. In sul finire della sua vita riceveva somme considerabili, che regalava dapprima a sua moglie, e che poi le riprendeva per sprecarle senza sapere in qual modo.

Viveva del resto seco lei nei migliori rapporti coniugali; ma era la stessa indulgenza, la stessa compiacenza, ed egli non ebbe mai per la sua buona compagna il menomo segreto.

Nell'esercizio delle sue funzioni giudiziarie, nessuno avrebbe potuto trovare una di quelle trascoranze, di quei disordini che si vedevano ne' suoi affari privati e nella sua sostanza. Sapeva separare l'uomo al servizio dello Stato e l'uomo privato in maniera da rendere molto onorevole, su questo proposito, o il suo carattere e i suoi questi principii.

Gli argomenti delle sue storie ci li prendeva o nella propria immaginazione o nella vita reale (l'abitudine di frequentare i luoghi molto popolati gli somministrava sem-

rappresentanti, accompagnandovi un progetto di legge a cui non manca che la sanzione di quella legislatura. - Le discussioni e le deliberazioni del Congresso radunato lo scorso settembre a Bruxelles suggerirono al Governo Belgio di farsi l'iniziatore di una riforma di leggi sulla proprietà intellettuale altamente reclamata da tutte le nazioni incivilite, le quali non hanno che imperfetti o discordi regolamenti. Essendo la Commissione composta dei membri fondatori ed influenti di quella memorabile adunanza, è facile l'immaginare che essi abbiano sempre prese per punto di partenza le massime adottate dalla maggioranza del Congresso. - Si sa che quelle massime, quantunque dettate da uno spirito liberalissimo, non sortirono l'effetto illimitato che avrebbero desiderato coloro i quali considerano il diritto di proprietà intellettuale come pieno, assoluto e illimitato. - Il Congresso ha distrutte delle assurde distinzioni, ma ne ha mantenute delle altre; ammise il diritto ma relativo; lo considerò un diritto di proprietà, ma non lo assimilò alla proprietà ordinaria; prolungò liberalmente il termine della caducità ma escluse la perpetuità; e così via in molte altre accessorie contingenze del diritto.

Il progetto di legge elaborato dalla Commissione è lodabile e può essere invidiatissimo da quei paesi che sono altrimenti regolati, ma non può essere considerato né come un modello di legislazione sulla proprietà intellettuale, né molto meno il *non plus ultra* della perfezione. - Il progetto consta di 33 articoli, compresi le disposizioni penali: il rapporto li spiega tutti categoricamente, o li giustifica. Noi non accenneremo che quelli che portano disposizioni generali, e quelli che riguardano la proprietà musicale. Il rapporto dice che se il Congresso di Bruxelles diede torto ai fautori dell'assimilazione della proprietà letteraria alla proprietà ordinaria, vi ha un principio nuovo più restretto liberale e più fecondo d'importanti conseguenze, al quale le sue deliberazioni hanno dato una autorità e una

pre nuovi caratteri) oppure nelle cronache ch'ei percorreva a tal fine.

Era affatto indifferente alla critica delle sue opere (1); ei non leggeva giornali, e quando gli si parlava di qualche bibliografia che il riguardasse, fosse di lieto o d'aere umore, non mostrava verun desiderio di leggerla. Era per compenso beato quando i suoi lavori piacevano a que' suoi amici della cui opinione faceva qualche conto. Accoglieva da parte loro anche le osservazioni contrarie al suo modo di vedere; ma bisognava peraltro che sapesse, in maniera da non dubitare, che costesti amici lo comprendevano bene. Non ha mai resistito ad un giudizio di Hitzig o di Hippel; il primo era la più cara sua conoscenza di Berlino, e gli diceva apertamente tutto ciò che pensava. Hoffmann cedeva a stento quando si trattava di un'opera di fresca data, ma sei mesi più tardi gli accadeva di dire ingenuamente: *Avevate ragione; procurerò di far meglio.*

Hoffmann era un figlio della sua epoca, in quanto l'epoca cerca l'estremo nelle decisioni, le più disparate fra loro. La sua epoca l'ha condotto ed egli si è lasciato da essa compiutamente predominare. L'epoca l'ha sollevato, portato e consumato.

Con questo pensiero Rochlitz chiude il suo bell'articolo sopra Hoffmann, e Funck non trova pensiero migliore per terminare il suo.

(1) Di questa opinione particolare di Funck abbiamo parlato nel N. 19.

forza incontestabili. Questo principio la cui adozione è di già preparata da fatti estranei e particolari, e pel quale l'opinione ha in qualche modo preceduta la legge, è quello del riconoscimento internazionale della proprietà letteraria ed artistica.

Egli è contenuto, stabilito nel 1.° articolo del progetto di legge con queste parole:

«Il diritto garantiti colla presente legge agli autori d'opere letterarie od artistiche, sono comuni agli autori nazionali e stranieri. Essi sono assicurati a questi ultimi per la durata dei loro diritti nel paese ove apparve la pubblicazione originale, semprechè questa durata non ecceda quella fissata dalla presente legge.

L'articolo 2.° determina la durata del diritto per l'autore, per i suoi congiunti ed eredi, la quale è conforme alla decisione del Congresso. L'autore ne ha il godimento illimitato per tutta la vita. Il congiunto sopravvive conserva l'eguale diritto istessamente per tutta la sua vita, o gli eredi od aventi causa per cinquant'anni partendo o dalla morte dell'autore o dall'estinzione del diritto del congiunto.

Sul diritto di traduzione, sopra le opere postume ed anonime il progetto contiene disposizioni analoghe alle deliberazioni del Congresso. - Per la pubblicazione delle lettere particolari, articoli da giornale, scritti delle accademie e corpi scientifici la nuova legge ha regole assai imperfette e indeterminate. Ci basti il notare l'articolo che riguarda il giornalismo. Esso è così concepito:

«La riproduzione di articoli o di qualunque estratto d'un giornale è permessa in un altro giornale, semprechè ne sia indicata la derivazione, e che questa riproduzione, *ne depasse pas les bornes d'un emprunt loyal.*

Una legge positiva come mai può appellarsi ad un vago riguardo morale, che non è suscettibile di determinazione? Questa disposizione non impedisce le contraffazioni e le ruberie!

Gli articoli 15-20 contemplano il diritto di rappresentazione delle opere drammatiche e musicali, il quale indipendente dal diritto esclusivo di riproduzione ne ha la medesima durata.

Quanto ai diritti particolari del compositore di musica, l'art. 17 dispone che sia vietata «ogni esecuzione pubblica anche parziale delle sue opere fatta senza suo consenso, qualunque ne sia il modo d'esecuzione. - Questa disposizione però non è applicabile alle sedute musicali private o pubbliche, ove non si percepisca retribuzione dagli uditori, né a quelle che vengono organizzate per iscopi di beneficenza.»

Il progetto di legge poi riguardo al diritto degli eredi sopra un'opera drammatica o musicale, distingue il diritto agli utili provenienti dalla rappresentazione, dal diritto di autorizzare o vietare la rappresentazione e l'esecuzione di queste opere. La vedova o gli eredi non conservano che il diritto agli utili, la di cui quotizzazione è determinata da speciali convenzioni fra gli interessati. Il diritto d'impedire la rappresentazione non appartiene che all'autore primo ed originario.

Il progetto di legge dice che in difetto d'accordo tra gli interessati per le quote, spetta ai tribunali il decidere. Questa disposizione incompletissima è fatta apposta per suscitare un garbuglio di liti e di conte-

stazioni di cui sarebbero sempre vittime necessarie gli eredi e gli aventi causa.

L'articolo 20.° stabilisce: «che il diritto di proprietà delle composizioni musicali comprende il diritto esclusivo di fare qualsiasi riduzione sui motivi dell'opera originale.»

Quando non v' hanno eredi in una successione, lo stato non raccoglie i diritti di proprietà intellettuale i quali cadono nel pubblico dominio.

Nelle disposizioni penali all'art. 28 è abbastanza formulata l'idea della contraffazione, la quale viene estesa a qualsiasi riproduzione illegale. L'articolo è così concepito:

«Chiunque, a pregiudizio dei diritti garantiti dalle precedenti disposizioni, avrà pubblicato, stampato, inciso, o altrimenti riprodotto, in tutto o in parte, scritti ed opere d'ogni genere, disegni, pitture, sculture, incisioni, composizioni musicali ed altre produzioni letterarie od artistiche, si renderà colpevole del delitto di contraffazione. Quelli che con cognizione di causa annunziano, smerciano od espongono in vendita opere contraffatte, o che le introducono sul territorio belgio, si rendono colpevoli del medesimo delitto.»

Come chiaramente appare, con questa disposizione è prevenuto ogni caso di contraffazione, è esclusa la clausola dei mezzi meccanici, e così riguardo alla proprietà musicale è impedita quella contraffazione mediante copia dei manoscritti, che finora ha recati tanti danni ai compositori e proprietari delle opere musicali.

Le penali per le contraffazioni secondo il progetto Belgio consistono in ammende pecuniarie, confische degli oggetti contraffatti e di tutto ciò che serve alla contraffazione. I prodotti delle penali e delle confische vanno a risarcimento dei danneggiati.

Il progetto di legge che abbiamo parzialmente e fuggolmente esaminato non si distingue certo per una grande elevatezza, nè per coerenza di principi, appunto perchè impastato ancora nelle limitazioni. - La liberalità però delle sue disposizioni a favore degli autori segna un progresso rimarchevole sopra le altre legislazioni le quali se imitassero concordemente il Governo Belgio potrebbero se non altro raggiungere quella conformità ch'è la prima e più importante salvaguardia della proprietà intellettuale.

RIVISTA.

21 Maggio.

SOMMARIO. - Una lettera di Paolo Marzolo. - Il *Diavolo a quattro* del maestro Russi a Trieste. - *L'adieu au soir*, opera comica in due atti di Mozart rappresentata al teatro Lirico. - *Alou-Hussam* di Weber. - *Le Diavolo au Moulin* di Gounod. - Giacomo Meyerbeer.

Il sig. Paolo Marzolo ci scrisse cortesie parole per le osservazioni critiche che la *Gazzetta Musicale* si permise di fare al 1.° volume di quell'opera che per decoro d'Italia speriamo non tarderà ad avere il suo compimento. - Riportiamo quel breve brano della lettera che può spargere maggior luce vagli' intondimenti dell'autore intorno alla musica la quale certo non può scompagnarsi dalla parola per illustrare i monumenti della storia e della civiltà.

«Fui ben lieto di vedermi giudicato nella parte virtuale, nel vero scopo dei miei studi, cioè nelle deduzioni a dei vari semplici ed evidenti, ai quali mi parve di giungere dopo la raccolta penosissima e la partizione dei materiali, mentre invece i più dei miei critici si fermarono a notare qua e là i difetti dei materiali stessi, senza comprendere l'affaticata via alla meta. «*Dum veteres acrias tibi de pulmonibus revello!*»

«Ignorante in fatto di musica, io non ho mai preteso di declinarla; non ho mai fatto scopo delle mie speculazioni la ricerca di tutti i momenti dei quali si compone. Ho rimarcato soltanto qualche tratto essenziale della sua natura; ho detto: sappiate che dei tre elementi od occasioni nelle quali si manifestano gli atti vocali dell'uomo; «automatico, patetico, imitativo, il solo patetico è quello che entra nell'essenza della musica; sappiate che, mentre l'azione più comune della parola nelle società che hanno progredito sta nel suscitare una ricordanza, cioè nel determinare nell'ascoltatore la ripetizione più o meno vivace di uno stato in cui trovossi altre volte, l'azione della musica sta nella sensazione immediata che effettua nel presente.

«Questa natura patetica, e questo carattere del modo di farsi capire della musica sinpatico, generale, cui per nulla alcun altro modo d'esprimerla può avvicinarsi l'ho sentita io nel mio intimo e per via di confronti tra l'effetto di quelle e la poesia o qualunque altra coordinazione di parole anche la più appassionata riuscì a trovare il punto d'origine differenziale assoluto tra l'intelligenza ideologica per reminiscenze e l'intelligenza sinpatica, tra quella speciale a persone conscie delle stesse sensazioni altre volte subite e quella generalissima primitiva per tutti gli enti organizzati in maniera simile a noi. Oh! se nei miei verdi anni avessi saputo la musica, non mi sarei curato del mondo esteriore; tutto attento ai concetti che sentiva nel segreto del me non avrei trovato tempo per la curiosità e tanto meno disciplina nell'analisi scientifica per acquetario. Così quelle note sensate da me solo, ma che pur furono un giorno, sono svanite per sempre, nè so farle riudire a me stesso!

Ci pervennero da Trieste notizie del brillantissimo accoglimento fatto alla nuova opera del maestro Luigi Ricci, *Il Diavolo a quattro*: il compositore ebbe dimostrazioni assai calorose dal pubblico che dalla prima sera in poi accorse in folla, ad onta delle gravi preoccupazioni della guerra, e di una vicina flotta che si sta gironzando per le acque del golfo. - Quest'opera del Ricci è scritta da un pezzo: doveva rappresentarsi la prima volta alla Scala, nella primavera del 1833 sotto il regime Boracchi; per cantanti erano accaparrati Calzolari, Giraldo, le due donne Viola e Sanchioli, e l'eccellente Cambiaggio. - La occasione di quell'impresa mandò a monte il progetto e lo sparito rimase inedito fino ad oggi, e in vero dopo tanta aspettativa partemmo ancora un micolino, si avrebbe potuto far fruttare l'esito in tempi più propizi all'arte degli italiani. - A Trieste lo cantano egregiamente le signore Galli e Lucioni, il tenore Viontelli, il baritone Orlandi, e il buffo comico Ciampi. - Il libro, molto ameno, è di quel buon vecchio Rossi, non tanto celebre come poeta,

quanto come autore del libri che ha musicati il Rossini.

A Parigi comparve una novità musicale di vecchia data. - Il teatro Lirico dopo il fortunato saggio delle *Nozze di Figaro* si è dato a scovare gli altri capolavori meno noti del grande e divino Mozart. - L'intelligente direttore Carvalho trova meglio il suo conto coi vecchi parrucconi che coi nostri giovani; l'*Enlèvement au sérail*, scritto in origine per commissione di Giuseppe II, in tedesco, (*Die Entführung aus dem Serail*) ebbe anche oggi un esito strepitoso, per merito sommo della sig.^a Ugalde che affronta e vince con mirabile grazia e franchezza i difficilissimi gorgheggi ond'è fiorita la parte. - Il libro è aggiustato in francese da Edouard Pascal. In principio del secondo atto fu innestata una pagina sinfonica tratta da un pezzo per cembalo che lo stesso Mozart ha istrumentato. La si dice una meraviglia, o fu ripetuta. - I critici parigini non si azzardano d'analizzare e criticare il lavoro mozartiano così ricco di poetiche ispirazioni, di spirito, di grazia, di passione, di giovinezza, perchè lo stesso Volfango l'ha fatto argutamente in una lettera scritta al padre suo da Vienna nel settembre 1781. - Riproduremo nel prossimo numero questo importante documento, questa bella pagina in cui è infusa tanta vivezza, tanto ingegno sottile, e festevole amenità.

La stessa sera nel medesimo teatro si diede un altro lavoro inedito: *Abou-Hassan* di Weber, fusa in un atto che ha poche bellezze in mezzo a molte cose insignificanti.

Il compositore belga Goyvet fece rappresentare all'*Opéra-Comique* un'operetta, *le Diable au Montin*, ch'ebbe buona accoglienza.

Lo *Pardon de Plérmel* è continuamente festeggiato: quasi tutti i critici non lo analizzano che per lodarlo. Il seniore Fétis ne fece una lunga e fredda elucubratura nella *Revue et Gazette Musicale*, in cui v'ha prodigalità d'ottimismo e assoluta deficienza di valute ampie e generali. - In mezzo a tanto fervore di ammirazione non erodiano fuori di luogo un breve cenno sulla vita e le opere di Meyerbeer, che abbiamo desunto da un giornale musicale tedesco, il quale alla sua volta lo attinse dal recentissimo dizionario biografico dei contemporanei di Vapereau.

«Giacomo Meyerbeer, o meglio Meyer-Liebmann Beer, nacque a Berlino il 5 settembre 1794. Suo padre, Jakob Beer, il nome del quale fu assunto ed italianizzato dall'illustre maestro, era un ricco banchiere, i cui tre figli ebbero il merito di diventare uomini ragguardevoli, senza essere spinti al lavoro dal pungolo del bisogno. Guglielmo, il maggiore dei tre fratelli Meyer, morì il 27 marzo 1850, che si era dato agli affari di banca, si distinse come astronomo, e fu collaboratore del sig. Müller; il secondo, Michele, era poeta drammatico; i suoi lavori, *Paria* e *Struensee*, fecero vivamente lamentare la perdita avvenuta il 25 marzo 1855.

Il gusto e le doti del giovine Meyerbeer (Giacomo) per la musica si svilupparono assai di buon'ora. All'età di sette anni era già uno di que' pianisti-prodigio, che avrebbe fatta la fortuna di una famiglia meno ricca. Ma il figlio del banchiere non suonava nei primordi che nei concerti dei dilettanti, ed aveva tutto l'agio di dedicarsi alla composizione.

Toccato però il nono anno, il suo nome e il suo talento levarono rumore, ed un articolo della Gazzetta di Lipsia nel 1805 lo celebrava come uno dei migliori pianisti di Berlino.

Meyerbeer non avea ancora fruito che dell'istruzione indiretta di grandi maestri; un allievo di Clementi, di nome Lauska, gli insegnò il pianoforte, o Bernardo Anselmo Weber, capo d'orchestra del gran teatro di Berlino, allievo dell'abate Vogler, lo istruì nella composizione. La sua prima *Fuga*, da Weber inviata al celebre abate, fece presentare a questi tutto l'avvenire del giovane israelita, del quale egli stesso volle dirigere gli studi, chiamandolo a tale scopo nel 1809 a Darmstadt, ove era organista della cattedrale. Meyerbeer trovò presso Vogler degni compagni: Gänsbucher, che fu poi maestro di cappella a Vienna, Carlo Maria di Weber, il creatore del *Freischütz*, e Goffredo Weber. Una nobile gara, una tenera amicizia nacquerò tra loro. Per più di due anni Meyerbeer si familiarizzò colla teoria e colla pratica della musica da chiesa e fu iniziato in tutti i misteri dell'armonia. Fra le sue composizioni sacre di quel tempo, l'oratorio *Gott und die Natur* (*Dio e la Natura*), ebbe tal esito a Darmstadt, che gli fruttò il titolo di compositore ordinario della corte granducale.

La sua prima opera, *Das Gelübde Jephthas* (*Il voto di Jefe*), venne rappresentata a Monaco nel 1812. La musica fu trovata dotta e severa ma fredda insieme e senza anima, più occasionale ad un oratorio che ad un dramma. Nell'anno appresso Meyerbeer ottenne grandi applausi a Vienna, principalmente come pianista; per moto spontaneo passando dalla scuola di Clementi a quella di Hummel, seppe farsi applaudire con passi nuovi, brillanti, colla grazia e purezza della sua esecuzione. Ma agli effimeri trionfi di pianista egli preferisce la gloria più durevole di compositore, e scrive un'opera comica, *Abimelech oder die zwei Kalifen* (*Abimelech ovvero i due Calif*), rappresentata a Vienna nel 1814. Sfortunatamente l'allievo di Vogler introdusse anche in quest'opera la gravezza e la freddezza della musica da chiesa, e il doto lavoro, apprezzato dagli intelligenti, non piacque al pubblico.

Meyerbeer fu consigliato da Salieri, autore delle *Danaldi* e del *Tarare*, a recarsi in Italia per istudiarvi un altro metodo ed altre melodie. La musica di Rossini dominava allora in Italia; il *Tancrède* sopra tutto aveva spinto l'entusiasmo all'estremo. - Erano scorsi più di due anni che Meyerbeer dimorava nella bella Penisola, e non aveva ancora trovato né un libretto né un teatro; ma per sua fortuna ebbe la perseveranza di rimanervi e di studiare a suo bell'agio quella musica, sì viva, sì spontanea, sì poco tedesca. Finalmente gli venne dato di far rappresentare a Padova, nel luglio 1818, la sua prima opera italiana, *Norma* e *Costanza*. La Pisaroni ne cantò la parte principale; graziose melodie erano collegate con una strumentazione larga, brillante; l'esito fu compiuto. Nel 1819 produsse a Torino *Semiramide riconosciuta*, e nello stesso anno la città di Venezia, che aveva rifiutato le sue prime opere, tributò a Meyerbeer e a Rossini gli stessi omaggi, accogliendo ad un tempo *Emma di Resburgo* del primo, ed *Eduardo e Cristina* del secondo.

Meyerbeer ritornò quindi in Germania, per correre incontro alle dimostrazioni di simpatia de' suoi compatrioti; ma a Berlino fu trattato come un ribelle della musica tedesca, a Vienna come un plagiatore di Rossini.

Un'accoglienza migliore in alcune città di provincia lo consolò alquanto della severità delle due capitali.

Dopo avere scritta per Berlino l'opera, *Das Thor von Brandenburg* (*la porta di Brandeburgo*), che non fu rappresentata, si affrettò a ritornare in Italia, ove il gran teatro alla Scala si aperse nel 1820 alla sua *Margherita d'Anjou*, riprodotta nel 1826 al teatro dell'*Odéon* a Parigi. A quest'opera tennero dietro, nel 1822, *L'Esule di Granata*, che, cantato da Lablache e dalla Pisaroni nello stesso teatro alla Scala, ebbe buon esito; ed *Almanzor*, scritto per Roma, la cui rappresentazione però non ebbe luogo per malattia della cantante Bassi. Finalmente il 26 novembre 1824 fu eseguito a Venezia il capolavoro della sua maniera italiana, *il Crociato in Egitto*, ch'ebbe un'accoglienza strepitosa. Rappresentata su tutte le scene d'Italia, quest'opera fece in breve tempo il giro dell'Europa, trionfò in Germania del rancore invecchiato, e ripartì vittoriosa anche in Francia (22 settembre 1825) sopra la disistima degli esclusivi ammiratori di Rossini.

Qui nella vita di Meyerbeer avvi un periodo di riposo, durante il quale il suo genio si prepara ad una nuova trasformazione. Ammogliatosi nell'anno 1827, ebbe due figli che perdettero quasi subito. In preda a questo dolore, ritornò alla musica religiosa, e scrisse uno *Stabat*, un *Miserere*, un *Te Deum*, dodici salmi e otto Cantici di Klopstock. Ma nel silenzio maturavasi in lui un lavoro assai più fecondo.

Il suo genio poté finalmente trovare un soggetto che nel telajo fantastico di una leggenda meravigliosa rappresenta la grande lotta eterna del bene e del male, e il 21 novembre 1831 *Robert le Diable* seguì una nuova era dell'arte drammatica. Questa musica dotta, profonda, assolutamente psicologica, la quale accordando posto al sentimento ed alla passione univa, in una ricca orchestrazione, graziose melodie e canti possenti alle misteriose aspirazioni del soprannaturalismo tedesco, questa musica recò stupore, confuse la critica, elettrizzò il pubblico e nel un tratto acquistò un'incredibile popolarità. Il teatro dell'*Opéra* di Parigi, ove *Roberto il Diavolo* ebbe ad interpreti Nourrit e Levasseur, la signora Doras, Damoreau e Falcon, dovette i suoi giorni più belli a questo spettacolo, le cui rappresentazioni si contarono a centinaia.

Il dottor Veron, che aveva indugiato ad accettare l'opera, va debitore alla medesima di una parte delle sue ricchezze. Fu tanto tradotta in tutte le lingue, e tutti i teatri di Francia, d'Europa, del mondo la riprodussero. Dopo questo slancio di forza creatrice, Meyerbeer si diede ancora al riposo; durante l'intervallo di cinque anni non produsse che poche melodie drammatiche, come *le Vœux pendant l'orage*, *le Moine*, ecc. Ma il 29 febbrajo 1836, in mezzo all'universale aspettazione, comparvero *les Huguenots*, annunciati sotto il titolo di *Sainte-Barthélemy*, come il degno riscontro del *Roberto*. Il successo di questa seconda opera francese, cantata parimenti da Nourrit e dalla Falcon, fu grande senza dubbio, ma

meno rapido, meno elettrico. La critica, non trasportata da uno slancio generale, potè raccogliersi e farsi più severa. Fra le due opere si fecero confronti. Alcuni brani, come il gran duetto dell'atto quarto, erano superiori a qualunque paragone; ma l'insieme (era forse difetto del libretto?) aveva minore unità; l'ispirazione era meno frequente.

Il Profeta, comparso tredici anni dopo (16 aprile 1849), conta già le sue rappresentazioni a centinaia; destò più sorpresa che entusiasmo, e non s'innalzò allo stesso grado di popolarità. La causa si è che in quest'opera sembra già rotto quell'equilibrio fra l'ispirazione e la fattura, conservato nel Roberto, e già un po' pregiudicato negli Ugonotti; la passione e il sentimento sono subordinati alla scienza; la melodia, eccettuato le danze, è più rara, e si confonde nell'armonia. L'allievo di Vogler si palesa di nuovo; la maestosità religiosa prevale nelle stesse situazioni drammatiche e ne pregiudica il movimento; le voci si perdono nell'orchestra, l'istruazione domina ogni cosa.

Dopo questa grande trilogia drammatica il compositore provò a circoscrivere nelle proporzioni dell'Opera-Comique; nell'anno 1854 l'Étoile du Nord ottenne in Francia e all'estero uno di quei trionfi, che gli uni non distinguono. In una nuova cornice si trovarono la stessa maniera, le stesse qualità, lo stesso processo. Sotto un lusso d'effetti d'orchestra, che sulla scena comica non si conoscevano ancora, tralucevano dappertutto quello grazie, quell'estro convenienti al genere, ed insieme alla ricchezza del colorito locale profuso a dipingere la vita militare, si manifestava un tenero e penetrante linguaggio del sentimento. In fra gli Ugonotti ed il Profeta, Meyerbeer fece rappresentare a Berlino, il 7 dicembre 1844, il Feldlager in Schlesien (il Campo di Slesia), opera patriottica, in quale non deve il suo successo che allo spirito nazionale ed alla Jenny Lind; Meyerbeer ne introdusse alcuni frammenti nella Stella del Nord. - Oltretutto compose alcune Marches aux flambeaux, la prima delle quali è celebre, ed un certo numero di pezzi staccati corali, religiosi, e vocali da camera. Oggi finalmente, dopo aver dato all'Opera-Comique di Parigi le Pardons de Plouermel, con esito brillantissimo, tiene in serbo una nuova creazione, l'Africain, che, come le altre, non verrà alla luce se non quando il maestro avrà realizzate le condizioni più favorevoli al successo e trovate le voci più adatte ad eseguirla. - Non è nostro intendimento di dare sul genio di Meyerbeer un giudizio diverso da quello che risulta dalla storia e dall'analisi delle sue composizioni. Si vede che se la scienza domina in lui, non esclude peraltro l'ispirazione, appunto come nei capolavori di Rossini l'ispirazione non fa ostacolo alla scienza. Durante i periodi del suo silenzio si potè accusare Meyerbeer di infertilità; ma si è anche verificato che ciascuna delle sue grandi composizioni lungamente aspettate contiene musica a sufficienza per fecondare parecchie opere ordinarie. La sua lentezza nel produrre proviene dall'amore, dalla venerazione per l'arte e dal rispetto verso il pubblico, al quale non vuole offrire che le forme migliori de'suoi pensieri. Il lavoro forse risente degli effetti calcolati, dei mezzi involuppati. Da ciò le modulazioni ri-

cerente, le melodie un po' tormentate, a detrimento dello sviluppo naturale dei temi; da ciò l'abuso dell'istruazione e la dispotica schiavitù delle voci.

Meyerbeer gode di una grandissima estimazione. È membro di molte dotte società e fregiato di quasi tutti gli ordini: commendatore della Legion d'Onore di Francia, cavaliere dell'ordine belgico di Leopoldo, dell'ordine del merito di Prussia, della stella polare svedese, della corona di quercia olandese, ecc.

NUOVE PUBBLICAZIONI DELLO STABILIMENTO RICORDI.

Le pubblicazioni della settimana consistono in due Opere teatrali complete per canto con accompagnamento di Pianoforte, o in due pezzi per Pianoforte solo. - Le prime sono **Il Diavolo della notte di Bottesini**, ed una nuova edizione delle **Sonnambula di Bellini**; i secondi sono un **Notturmo di A. Panzini**, intitolato *La Solitudine*, ed una 2ª edizione della **Sinfonia del Flauto magico di Mozart**.

NOTIZIE ITALIANE

- **Firenze.** Col *Rigoletto* si apersa la stagione alla Pergola. Cantato da Antonietta Brignoli-Ortolani, da Agosti e Guicciardi, ebbe un esito brillante. - Al teatro Pagliano fu applaudita la *Semiramide*, la quale aveva ad interpreti Antonietta Friedl, Carolina Dory, Atry, Dei e Paolozzi.

- **Modena.** L'*Aroldo* di Verdi, egregiamente eseguito da Sola Vera-Lorini, Mazzoleni e Visai, ebbe festose accoglienze.

- **Roma.** Il pianista Gennaro Perrelli diede, il giorno 15, un concerto nella Sala Braschi, nel concorso di alcuni artisti di canto. La scelta adunanza coronò di vivissimi applausi i pezzi suonati dal Perrelli, cioè la Fantasia sulla *Figlia del Raggiamento* di Franz Liszt, il *Scherzo Pastorale*, e la *Sinfonia*.

- **Torino.** Al teatro Vittorio Emanuele si rappresentò il *Domino Nero* di Lauro Rossi, all'Albini il *Papelet* di De-Fortari.

CRONACA STRANIERA

- **Vienna.** Nella stagione dei concerti 1858-59, cioè dal 7 novembre 1858 al 28 aprile 1859, ebbero luogo 99 concerti ed accademie, senza contare le molte serate e mattinate private e semi-pubbliche.

La Società degli amici della musica, oltre i suoi quattro concerti d'abbonamento, ne diede uno a profitto di un progettato monumento per i grandi compositori, come pure due concerti d'allievi. Nei primi cinque si eseguirono due sinfonie di Beethoven, una di Mendelssohn, una di Gade, la sinfonia, il *Paradiso e la Peri*, di Schumann, la *Fuga in Egitto* di Berlioz, ecc.

L'Unione di canto, connessa alla Società musicale, eseguì nel suo primo concerto l'oratorio di Hindel, *Giuda Macabeo*; nel secondo, cori vocali di Crassellina, Walther, Eckardt, Schröter, Schütz, S. Bach, Beethoven, R. Klein, Schubert, Mendelssohn e Schumann.

L'Accademia di canto, fondata da un anno, diede tre concerti, in uno dei quali fu eseguito l'oratorio *Saul* di Hiller, nuovo per Vienna. Il programma degli altri due concerti conteneva cori vocali di Palestrina, Oratio Vecchi, Lotii, Durante, Leising, Peñtorius, S. Bach, Crist. Bach, Hindel, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Richter ed Esser.

La Società degli Artisti di musica produsse alle feste di Natale le *Quattro Stagioni* di Haydn, a Pasqua il *Sansone* di Hindel.

L'oratorio, il *Paradiso perduto*, di Rubinstein fu eseguito per la prima volta, sotto la direzione di Hellmesberger.

La Società corale eseguì, in due concerti, cori di Haydn, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Löwe, Kreutzer, Dürner, Otto, Lachner, Wagner, ecc.

La nuova Società accademica di canto diede un concerto in cui furono eseguiti cori di Rochlitz, Weber, Schubert, Mendelssohn, Gade, Hiller, Lachner, ecc.

I concertisti più rimarchevoli che si fecero udire nella stagione susseguente furono le sorelle Ferni, Clara Schumann e Servais.

TITO DI GIO. RICORDI Editore-proprietario responsabile
Piazzetta Dotti, Firenze, Redattore.

GAZZETTA MUSICALE

DI MILANO

Si pubblica ogni Domenica.

Anno XVII. N. 22

29 Maggio 1859

PREZZO D'ASSOCIAZIONE ANNUA DA PAGARSI ANTICIPATAMENTE.

Per Milano Fiorini nuovi 7 —
Per la Monarchia » 8 40
Per gli altri Stati Italiani » 9 80
Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.

SEMESTRE e TRIMESTRE in proporzione.

Nel corso dell'anno i signori Associati riceverono, a titolo di dono, alcuni pezzi di musica composti da valenti autori. Si daranno pure i Supplementi al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO

in Milano presso l'Editore Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi, Contrada degli Omeroni, N.° 1, e sotto il portico a fianco dell'Ed. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.

Lettere, gruppi, ecc. vorranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Bibliografia. - Rivista. - Notizie italiane. - Cronaca straniera. - Prospetto delle Opere nuove italiane. - Appuntate. Hoffmann musica.

AVVERTENZA.

In vista delle attuali circostanze, la *Gazzetta Musicale* sospende temporariamente le sue pubblicazioni. - Gli Associati saranno compensati col riapparire del foglio.

BIBLIOGRAFIA.

- E. PRUDENT. *Miserere del Trovatore*. Trascrizione per Pianoforte, Op. 35.
- S. COLINELLI. *Siciliana per Pianoforte*, Op. 139.
- *Melodia del cuore*, per Pianoforte, Op. 138.
- *Sonata in Mi minore per Pianoforte*, Op. 150.
- C. ROSSANO. *Memoranza del Lago di Como*. Mazurka per Pianoforte, Op. 19.
- *Festa campese* per Pianoforte, Op. 21.
- *Allegro vivo energico per Pianoforte*, Op. 22.

Non vogliamo che la *Gazzetta Musicale* durante le preoccupazioni guerresche sospenda le sue pubblicazioni.

APPENDICE

HOFFMANN MUSICO

V.

Voi trovate in Hoffmann due uomini distinti tra loro, l'uno poeta, l'altro musico, anzi diremo meglio l'uno musico, l'altro poeta, perchè l'istinto della musica si è in lui svegliato prima d'ogni altro. All'esordio della vita, non v'ha dubbio che colui il quale un dì sarà grande, cammina a tentone. Con la testa piena di studi recenti, ricorda prima d'imitare, e le creazioni degli uomini lo colpiscono più di quelle della natura; la sua intelligenza per così dire ballotta ancora. Ma in quanto al Hoffmann,

senza accennare alla sfuggita qualcuna delle opere migliori per pianoforte escite recentemente dallo stabilimento Ricordi.

Fra queste figura moltissimo, se non per grande importanza d'arte e di fattura, certo per il bel nome che la fregia, la trascrizione del *Miserere del Trovatore* composta da Emilio Prudent. - La sublime e forse la più bella e perfetta delle ispirazioni verdiane fu fatta soggetto d'una strabocchevole quantità di composizioni istrumentali, specialmente pel pianoforte ed è l'ornatista per eccellenza. - Questo *Miserere* subisce tutte le fortune e le vicissitudini dei grandi pensieri musicali, specialmente di quelli che oltre la grande impronta della popolarità hanno quell'andatura melodica che si presta alle tirannidi delle variazioni. Vi fu un tempo che tutti i pianisti d'ogni peso non si stimavano tali se non avevano composte fantasie o trascrizioni sui quartetti della *Sonnambula*, dei *Puritani* e della *Lucia*. Ora tocca la sua volta al *Miserere del Trovatore*; abbiamo veduto che lo stesso Liszt non ha sdegnato di scendere dalle nubi della musica avvenire, dalle astrazioni della poesia-sinfonica, facendo omaggio al maestro italiano colle stramberie meccaniche del vecchio stampo.

Quanto a Prudent, per apprezzare il valore delle sue

che fu grande e duplice artista, come se ne vedon di rado, la musica prevalse di buon'ora alla letteratura.

Se non che, Hoffmann, come compositore musicale, è conosciuto poco in Germania e pochissimo fuori. Se qualche amico, dotato di buon cuore e d'intelligenza non avesse pensato a conservare i preziosi manoscritti postumi di Hoffmann, il suo genio musicale non si manifesterebbe che alla sfuggita ne' suoi racconti, più particolarmente nella storia del *Gatto Murr* e del *maestro di cappella Kreisler* e in vari frammenti conosciuti sotto il titolo di *Kreisleriana*. Lo stesso stabilimento Ricordi, che ha raggiunto con le sue pubblicazioni l'enorme numero di trentun mila non ha dato fuori un sol pezzo di questo compositore.

Egli è manifesto, almeno per ogni maestro intelligente, che un critico musicale della portata di Hoffmann non è del numero di quei tali che si servono a caso della tecnologia della musica per dare un mantello nuovo e di qualche effetto alla loro letteratura. Non v'ha nulla di più facile che ingannare il pubblico con l'aiuto di un di-

opere, bisogna anzi tutto considerarlo pianista nella più stretta accezione della parola: anche nelle composizioni originali di genere e di stile, egli è sempre un autore che vuol fondere, conciliare il buon gusto, l'eleganza, l'arte col prestigio dell'esecuzione.

Le difficoltà non sono inerenti alla sostanza musicale dei suoi lavori; sono cercate di proposito sulla tastiera; sono una causa prestabilita piuttosto che un effetto; nei pezzi trascritti e varisti ciò appare più marcatamente. Quindi è impossibile di non avvertire quella schiavitù forzata del meccanismo e dei passi artefatti di bravura ch' eccitano sorpresa, ammirazione e nul- l'altro. Prodotti però non trascende: non affoga troppo i pensieri nei labirinti dell'arpeggio, non li dilava con inutili ricercatezze di modulazione ornamentale, soprattutto non li guasta con interrompimenti, licenze e lungherie. Trascrive il pezzo tal quale egli è, accomodandolo però alla maggior possibile sonorità dell'istromento, cercando di tradurre saggiamente gli effetti orchestrali ed il colore teatrale: per innestarvi una difficile variazione approfitta del ritorno naturale di qualche brano del tema. Questo processo adoperato costantemente nella trascrizione della *Sonnambula*, dei *Puritani*, del *Don Pasquale*, del *Guilherme Tell*, dell'*Ernani*, è continuato anche nel *Troisème*, avvertendo però che alcuni degli accennati lavori, anziché semplici trascrizioni, sono studi o esercizi a proporzioni più sviluppate: ciò però non altera il suo sistema nel trattare il genere variato, il quale è sempre ligio alla integrità del pensiero fondamentale. - Il *Miserere* non è proceduto che da un brevissimo preludio quasi a recitativo con intreccio di passi veloci: poscia il pezzo procede come nello spartito.

È ridotta con molto effetto e appropriatezza la prima porazione del soprano, il cupo sussulto dell'accompagnamento, il gemito affannoso di Leonora. - La frase

in la *benolle* di Manrico la seconda volta è intersecata da una rapida variazione, la quale però è così opportunamente collocata da non produrre quel solito interrompimento asmatico del tema, ch' è tanto sconcio o barocco. - Il pensiero invece qui cade spontaneamente in misura: la variazione può far valere la bravura del virtuoso senza profanare la creazione originale.

Ora passiamo ad artisti italiani e senza discendere d'un gradino.

Golinelli ha ormai una tale riputazione in Italia e fuori, che la critica non ha da presentarlo al pubblico, né da strombazzare il merito delle sue composizioni per diffonderle. Hanno spaccio da per loro, senza d'uopo d'annunzi e d'elogi. Della grande fecondità del Golinelli non ci sarebbe a stupire, se come la maggior parte dei prodighi e degli affrettati la facilità e l'abbondanza fossero in ragione inversa dell'eccellenza. - Le opere del Golinelli sono pensate, studiate, aspirano a quell'elevatezza che pochi non che raggiungere neanche conoscono, o se pur la conoscono scioceamente la disprezzano. - Nelle composizioni del Golinelli, in tutto, persino in quelle sovra motivi d'opera, si parve sempre di scorgere palesemente un fare tutto individuale, un'originalità spontanea, un'arte profonda e non pretenziosa, una facilità di pensiero, e una italianità che sola basterebbe a caratterizzarlo, e a suggerirne lo studio.

La *Stiziana in la minore*, recentemente da esso pubblicata, è ricca di effetti, piena di fuoco e di colore: si sa che per attenersi al genere caratteristico di questa danza voritica, non si può uscire da un certo frasario convenzionale ch'è imposto dall'indole stessa del ritmo e del movimento: si può tentare e trovare il nuovo, ma si corre il rischio di alterare il carattere nazionale della ridda: l'arte adunque può risalire altrimenti nei passi o nelle modulazioni. In questa Si-

zionario o d'un manuale, e riteniamo per fermo che, con pochi giorni di studio, anche un ignorante possa sembrar un'arca di sapienza ai lettori dei fogli periodici.

Hoffmann ha parlato bene in fatto di musica per la buona ragione ch'egli la comprendeva e la sentiva, perché ne saffriva, se ci si passa la frase, perché ne era inquisito, nudato, indovuto. Non conosceva la musica da semplice dilettante, non la conosceva come suonatore, più o meno abile, di un istromento, ma la praticava da compositore, da maestro.

«Molte volte, scrive uno de' più caldi panegiristi di Hoffmann, Champfleury, molte volte ho dimandato a maestri se conoscessero la musica di questo valente tedesco. Con frequenza mi fu risposto negativamente, non di rado con un' alzata di spalle. Uno de' compositori più romantici della nostra epoca m'ha risposto: È musica da letterato!»

«A fronte dello sprezzo di questo risposta, continuo Champfleury, ne fui molto contento.

« - Ne avete udito qualche pezzo? gli chiesi.

« - Nessuno.

«Ricordi allora nel mio doloroso disinganno. Il romanziere Berlioz, che trattava sì crudelmente le composizioni di Hoffmann, era stato a spandere in tutta la Germania il suo boccone, senza cercar d'informarsi della musica di Hoffmann!»

Più di dodici biografi constatarono che Hoffmann ha composto la musica di varie opere; ma, soggiungono, non essendosi stampati gli spartiti, i manoscritti sono scomparsi.

Per buona fortuna se ne sono scoperti vari pezzi e la loro pubblicazione ha confermato il giudizio degli ammiratori di quest'uomo straordinario, che fu pianista, violinista, arpista, cantore, capo d'orchestra di teatro, capo d'orchestra di concerto; che conobbe per ciò tutti i gradi della scala musicale; che diresse masse di cantanti e di suonatori, nei teatri e nelle chiese, ricevendo per conseguenza la migliore educazione che si possa desiderare ad un compositore; che ebbe mille apologie de' suoi scritti musicali, nientemeno che Carlo Maria di Weber! ed è da notarsi, che le tre arti, le quali occuparono la vita sì tormentata di codest' uomo, non farono per cost' diè che un sollievo della sua vita di consigliere, e delle cure pesanti e monotone che ne sono la conseguenza.

Abbiamo detto altra volta, riportando alcune lettere di Mozart, che, nelle corrispondenze intime particolarmente, l'uomo di genio si manifesta. Hoffmann ne ha lasciato molte, stampate a frammenti, come per servire di contorno al monumento biografico che reclamava sì grande artista.

Si vedrà dalla seguente come Hoffmann sentisse la musica, in età di soli diciannove anni; è diretta al suo amico Giulio Ritzig.

• Contigsberga, 4 marzo 1793.

«Possiedo adesso il *Don Giovanni*, che mi fa passare ore deliziosissime, incomincio a penetrar veramente nel grande spirito di Mozart per la composizione. Tu non puoi immaginare quante bellezze nuove si sviluppano all'orecchio dell'esecutore, quand'esso avverta di non lasciarsi

sliziana del Golinelli è assai rimarchevole la parte in la *maggiore* e l'elegantissima cadenza.

La *Melodia del cuore* è un'altra di quelle tante pagine volanti, ricche di poesia e di affetto, che il pianista bolognese abbandona alla pubblicità. Se il cuore, oltre affetti e sentimenti, è ire e gelosie, e infinite incoerenze, ha pure melodie, questa del Golinelli è di quel numero. Il soavissimo canto di cui parliamo è certo un riflesso patetico dell'anima, espresso musicalmente.

La Sonata in *si minore* è un componimento di grande importanza, considerato anche relativamente agli intendimenti dell'autore, il quale intitolando il suo lavoro *Sonata* ci pare abbia voluto significar la serietà dei concetti e l'ampiezza delle proporzioni, senza però cedere alla tentazione ed al grande pericolo d'imitare servilmente antichi modelli. - Questo pericolo non l'hanno potuto evitare fortissimi ingegni; alcuni compositori originalissimi, quando vollero dilatare la misura d'un pezzo per piano, dagli quella specie di solennità che proviene dal titolo, si sentirono trascinati loro malgrado in quel ciclo di pensieri e di forme che ha potuto far grade un solo: Beethoven! La Sonata, che per il genio di Beethoven era un mezzo efficacissimo a dolmare tutte le ispirazioni, le grazie, i turbini, le inassequanze, gli sbalzi sublimi della sua fantasia, per gli imitatori divenne un gelido telaio, un tipo monotono e pesante dal quale non seppero mai emanciparsi. - Per sostenere il peso di una *sonata* l'arte compassata degli sviluppi non vale se non vi sia di quando in quando una di quelle terribili esplosioni, che risvegliano dalla torpedine, od una di quelle inaspettate serenità che rallegrano in mezzo a monotone nebbiosità.

Golinelli nella sua *sonata* volle evitare la tirannia delle regole e delle convenzioni; la composizione è nobile, elevata, dotta anche se si vuole, ma non pesante: è concesso molto alle esigenze del buon gusto attuale, molto alle stesse condizioni meccaniche dell'istromento,

sfuggire le più piccole cose e scelerà il vero sentimento non mio studio diligente e profondo. Le gradazioni di una melodia, dolce sino ai muggiti, sino agli scrosci del fulmine; i suoni lamentosi pieni nell'essi di dolcezza; l'eruzione della più furiosa disperazione, la umidità dell'eroe, l'angoscia del colpevole e la successione delle passioni nella sua anima, tutto ciò sarà da te ritrovato in questa musica unica. Essa abbraccia ogni cosa, e ti mostra lo spirito del compositore in tutte le possibili modificazioni. Vorrei poter studiare il *Don Giovanni* ancora per sei settimane e sommarlo quindi sopra un vocabolo inglese. Ti assicuro io, che rimarresti seduto, silenzioso e tranquillo, dal principio sino alla fine, e che lo conservaresti per molto tempo nel tuo cervello; per quanto sia antinazionale; perché ne comprendresti le innumerevoli bellezze meglio assai che in teatro; il teatro distrae molto e non permette che uno spettatore sia attento, come pure dovrebbe. Se vieni qui lunedì prossimo (ed è il prego vivamente di fare) piacerei al tuo amico, che ti ama con tutta l'anima, un piacere che ti renderei felicissimo. Parti per tempo ond'essere qui per le dieci, e vieni a trovarmi tosto; potrai rimanere sin dopo il mezzodì. Bisogna che tu oda per lo men qualche cosa del *Don Giovanni*. Non tenere di udirmi cantare; cercherò di modulare la mia voce in maniera che non abbia a riescirti disgustevole».

mollissimo a quella febbre d'inquietudine intollerante che distingue il nostro pubblico da quello di cinquant'anni fa. Il pezzo è voluminoso ma procede lieto e spigliato. Nel primo tempo vi sono brani stupendi: il canto in maggiore, che si ripete due volte in diverso tono, è originale: la condotta nuova, le modulazioni spontanee. - L'adagio s'attegna dappriocipio semplice e affettuoso: dopo si sviluppa con passi e passaggi graziosissimi.

Invece dello *scherzo* avvi una specie di allegro marziale ad accordi staccati che ha un carattere nuovo e piacevole: per finale avvi un *presto* in forma di Tarantella intercalato anche da qualche periodo fugato: quest'allegro è magistralmente elaborato. - Nel complesso la Sonata si distingue per un'assoluta individualità, e per la fusione felice dello stile moderno e brillante col genere e gli andamenti classici.

Il sig. Rossaro è un giovane scrittore che promise molto fino dai primordi, ed ora attiene giustificando le speranze di quelli che incoraggiarono nella fede o coll'opera i suoi primi saggi. Il Rossaro procede come tutti i compositori che fanno calcolo dell'esperienza, e che dalla continua e progressiva elaborazione delle idee si perfezionano e si semplificano. Le composizioni che abbiamo sott'occhio hanno maggiore snellozza di proporzioni e temperanza delle altre pubblicate in precedenza dal Rossaro: sono più brevi e nello stesso tempo più complesse. La *Mazurka* appartiene al genere leggero e brillante: non è pensosa, melanconica, astratta come quelle inimitabili di Chopin; è invece chiara, vivace e capricciosa. Queste *rimembranze del Lago di Como* traducono il folleggiare delle liete brigate villeggianti, piuttosto che le intime e tranquille bellezze di quel cielo che si riflette in uno specchio così stendamente incornicato: è un elegante pezzo che può servire anche da concerto per i suonatori di media capacità.

V'ha più naturalismo e sentimento pittoresco nella

• 23 ottobre 1793, domenica.

«Le nostre risentimenti continuano ancora. Da poco in qua ho cominciato un motetto, di mia composizione, di cui indovineresti difficilmente il testo; esso è tolto dal *Fausto* di Goethe: *Jules ille non credidit, ecc.* Le parole della giovine sono un recitativo di accompagnamento. J*** è d'opinione che l'*Jules* cantato a piena voce (quale in fatti io l'ho scritto, dapprima una strofa con timbali, fuggito e clarinetto, poi una fuga coll'organo e le altre voci) dovrà produrre un effetto stupendo. Se abitassi un luogo cattolico, lascerei da un canto il recitativo, e vi sostituirò una o due fughe, con la speranza, in tal caso, di udirlo eseguito in una chiesa. Quando mi sarò nuovamente e bene esercitato sulla composizione, mi darò pensiero di *Claudina di Villa-Bella*.

«Non sapresti mai immaginare a qual punto io sia sgovernato dalla furia di scrivere musica e romanzi: o ho per questo di buono, che getto alle fiamme tutto quello che non mi piace. Desidero che tu mi dia un giorno un giovane, come io amo la mia G***, vo' dire con quel sentimento tranquillo e dolce che non può impudrirsi del nostro cuore, prima di esser passato traverso a prove tempestose. Non è lo scatenamento di una passione selvaggia, e che tutto divora, che a lei mi lega; è la fiamma quella di un intimo sentimento. Per non trovar ciò ridicolo nella mia posizione, bisogna conoscerla a fondo, e a te soltanto, che mi comprendi, io mi confido».

Fata campestris, la quale senza discostarsi molto dalle usuali formole del genere villereccio o pastorale, contiene peraltro bastante originalità e molliissimo colorito. - Egli è un paesaggio a tinte calde, che sta alla Sonata (4) pastorale di Beethoven, Op. 28, come uno schizzo a matita di Feroggio ad un gran quadro di Ruysdael: pure anche lo schizzo ha i suoi pregi e i suoi effetti. - La *Fata campestris* del Rossaro non contiene tutti gli episodi della allegra vita dei campi, né trasporta sullo brezzo, in riva ai ruscelli, all'ombra delle piante, sotto un cielo a vicenda sereno e temporalesco! Essa è la semplice pittura di danze e di canti paesani, che s'intrecciano con effetto e fino buon gusto.

L'*Allegro vivo-energico* ha tutti i caratteri e le forme di uno studio ad ottavo: il titolo però gli è perfettamente appropriato, ed infatti il pezzo da capo a fondo procede con maschia vigoria, con calore che esce non solo dal forte picchiare dei tasti, ma dall'anima che sente sotto il turbine della nota qualche cosa di più di un volgare e monesoso precipizio d'ottave. Queste ottave forse peccano alle volte di troppi anisoni, i quali non s'accordano troppo colle altre parti del pezzo che sono accuratamente e saggiamente modulate.

RIVISTA.

28 Maggio.

SOMMARIO. — Rettificazione. — Ancora del *Diable au Moulin* di Gevaert. — Concerto a Parigi del violinista Siglicelli. — Prospetto delle opere nuove italiane rappresentate dal 1.º Gennaio a tutt'oggi.

Avevamo promesso nello scorso numero la pubblicazione di una lettera di Mozart a Leopoldo suo padre sul *Ratto*.

(1) Questa meravigliosa *Sonata*, sotto il titolo di *Pastorale*, pochissimo conosciuta, è un poema fittizio che col divano degli effetti sinfonici non la cede alla famosa e notissima *Sinfonia Pastorale* del medesimo autore.

• 20 gennaio 1796.

«Dimmi compirà i venti anni... Ho letto noieno sei volte il *Don Carlo*, e sono in lena di leggerlo per la settima. Quanto mi ha commosso la tenera amicizia del marchese di Posa col principe! Ho per fermo che siasi difficilmente tracciata una imagine più commovente, più seducente di questa. Leggo sino a notte molto inoltrata.

«Sai che adesso suono l'arpa? Peccato però che io non possa costringermi a suonarla con la musica, e che mi lasci sempre travolgere dalla zmania di suonare improvvisando a mio capriccio. Ci trovo nondimeno un mezzo di agilità singolare. Devo andare un giorno a M***, dove porterò tre istromenti, un piccolo cembalo, un'arpa di Vienna e un violino. Il tuo amico S*** ha ragione: tu perdi molto della felicità concessa agli umani non suonando verun istromento. Non pigliarla in cattiva parte, ma ti assicuro che l'udir musica è poco o nulla; i suoni fanno entrare in te idee o meglio sentimenti muti; ma quando tu senti sensazioni individuali, lingua inarticolata del cuore, col mezzo de' suoni del tuo istromento, allora soltanto senti che cosa sia veramente la musica.

La musica m'ha insegnato a sentire, anzi ha svegliato in me sentimenti che vi sonnecchiavano. Nell'ipoconderia tu più folle, suono i passi più argenti di Beuda (il Berlino) o di Mozart, e quando ciò non giova a nulla, non mi rimane che rassegnarmi ».

I lettori troveranno molto interesse nella lettera seguen-

del *Soraglio*: un onesto e gentile lettore del foglio ti avvertì che quella lettera fu stampata nell'Appendice di questa stessa Gazzetta, precisamente nel num. 34 dell'anno 1836, quando non avevano il compito onorevole della redazione. - Se qualcuno adunque dei pochi e distratti lettori che ci resteranno in questo ultimo numero volesse leggere quella lettera leggiuosa e amenissima non ha che a cercare la designata appendice, ove la si trova tradotta per filo e per segno.

L'operetta di Gevaert, *le Diable au Moulin*, (di cui l'altra volta facemmo un cenno) è il solo avvenimento musicale che tenga ancora un po' desta la sonnolente critica parigina. L'autore belgio che avea musicato con buon esito dapprima un soggetto romantico e cavalleresco, *Quintino Durward*, adesso invece si è provato nel genere comico, leggero e pastorale. Il soggetto della farsetta è piacevole, pieno d'interesse; la musica graziosa da capo a fondo. - Un'aurora primaverile! raggi e profumi! come dico col suo solito lirismo la *France Musicale*! Quanto all'istromentazione pare che il Gevaert, nativo di Malines, faccia anche colla musica, trino e merletti.

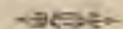
Il nostro italiano Siglicelli, violinista rinomato, dà concerti, e chiama gente vincendo la indifferenza del pubblico altrimenti preoccupato. - Ecco cosa ne dice un diario musicale di Parigi. « Questo violinista che rappresenta splendidamente la scuola italiana in Francia, passò buona parte dell'inverno fuor di Parigi. - Viaggiò nel Belgio e in Olanda, destando dappertutto sinceri entusiasmi. - Appena tornato a Parigi, il Siglicelli riprese il corso delle sue musicali mattinate, nelle quali si gustano i capolavori di tutte le scuole. Quelle di quest'anno, quantunque non molto frequentate, ebbero una grande e distinta considerazione: servirono di prefazione al concerto dato nella Sala Herz il 6 di maggio; la prefazione valera il il libro, loché è tutto dire. - Siglicelli non è come molti

te, la quale ci mostra le inquietudini di un giovane di ventun anno, già tormentato come un uomo di genio.

• Glogau, 13 marzo 1797.

«Non amo più la musica. Gian Paolo ha ragione quando dice: La musica si attacca al nostro cuore come la lingua del leone, la quale lecca la pelle per tanto tempo, sofferendola, che finisce col mandar sangue. Tale è presso a poco il testo. La musica mi rende tenero come un fanciullo; tutte le ferite dimenticate gemono di nuovo. Mi trovavo da pochi di con la giovane di cui ti ho parlato; era di lietissimo umore; il sole cadente di primavera lanciava traverso le finestre i suoi ultimi raggi; tutto intorno a noi avea un aspetto seducente; quel volto sembrava cadeggiare in mezzo ad atomi che il raggio rendeva visibili. Mezzo inclinato sopra di lei, io sentiva il dolce suo fiato sulle mie guancie infuocate. Ero felice e volevo dirglielo, ma la parola mi spirò sulla lingua. Batterono le sei, e l'orologio a cilindro eseguì con suoni solemi il *Non scordarti di me* di Mozart. Le lingue ciglia de' suoi occhi si abbassarono ed io ricaddi sulla mia seggiola. Due, tre ritornelli. - Io pensavo alle parole: *Rammenta che son io, allorchè odi ripetere nella tua anima: Non iscordarti di me.* Ogni allegrezza scomparve, e un brivido febbrile calmò l'ardore che erasi in me destato; infine la musica tacque. - È finito, io dissi. — Sì, ella rispose sordamente. — Volei cadere a' suoi piedi, e allora pensai a.....»

P.



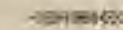
— **Avvenna.** L'Aroldo, comparso sullo scena dell'Alighieri la sera del 14 corrente, ebbe un esito fortunatissimo. N'era protagonista il tenore Sarti, ed è noto quanto egli sia valente nel rappresentare l'interessante parte del cavaliere sassone. - Trovasi in Avvenna il maestro Mercalante, proveniente da Napoli, Egli dirigerà due musiche di sua fattura nella ricorrenza della gran festa costumaria, che avrà luogo negli ultimi tre giorni del mese corrente.

— **Roma.** Teatro Apollo. L'*Orfello* è proceduto di bene in meglio, ed ha fatto sempre più apprezzare il merito della valente Parepa o del Pancani. Costoro son tra que' pochi, i quali possono ancora farne gustare le bellezze della musica classica, per la quale sembra omai mancare i soggetti. - Il *Trocatore* è succeduto all'*Orfello*. Il *Trocatore* è sempre la verga magica dell'impresario, è sempre la tavola del naufragio per cantanti in Roma; il *Trocatore* insomma trova sempre qualche cosa. Dibatto la gente era scarsa in teatro alla *Semiramide* ed all'*Orfello*; al *Trocatore* empi il teatro. Che diavolo ha di straordinario questo zingaro per meritarsi ciò che non s'accorda al simpatico Moro di Venezia ed a *Semiramide*, di cui solben non portio troppo bene gli storci, alla fin fine non è né una strega né una zingara, ma una regina? In quanto a me nol so, ma so che quest'opera allorchè venga bene eseguita, vi produce un tal effetto da farti rimescolare il sangue e da *ardere ed infiammare le fibre*, come usava barbaramente il Gammarrano far dire al tenore:

Tutto lo fibre
M'arse, avvampò.

Il Pancani cantò in modo da entusiasmare il pubblico, specialmente nelle romanze, e nel passo che dice « *Ah si ben mio, col l'essere* ». Egli fu mostra di una voce potente, limpida, ben intonata ed aggradevole. La signora Marchisio contralto nella parte di Azucena fu anch'essa ammirabile, e s'ebbe applausi moltissimi; la di lei sorella soprano nella parte di Elsonza mostrò che una cantante non ha sempre d'uopo di una voce molto estesa per farsi applaudire, ma che l'aria, l'impasto, la intonazione della voce, l'affetto, creano la vera artista. Il Bellini eseguì la sua parte con qualche successo, e se alcuni che la desiderano si è di non fidarsi alla robusta sua voce ed a pericolo di non produrre tutta la buona impressione che si potrebbe. (Le Farietti)

CRONACA STRANIERA



— **Asterdam.** I compositori odierni in Olanda. In Olanda si è manifestato qualche progresso nell'arte musicale, che merita incoraggiamento, tanto più che non lo trova nella patria. Se la capitale, Amsterdam, non ha un Conservatorio, una scuola, uno stabilimento in cui possano concentrarsi e perfezionarsi le tradizioni, ove i principi vengano adattati allo spirito nazionale, ove il sentimento per l'arte sia promosso e guidato, pure non v'ha mancanza di professori privati. Fra questi primeggia Gustavo Heinze, maestro di cappella, allievo di Mendelssohn, e profondo compositore. De' suoi numerosi lavori meritano speciale menzione due *Concerti-ouverture* e due opere teatrali, *Loreley* e *La Ruine di Tharand*, eseguite con successo in parecchi luoghi.

Fra i compositori olandesi odierni si distinguono pure Verhulst, Van Bree, Tenlate, e sovra tutti de Hartog. - Verhulst si è fatto conoscere con parecchi oratori e composizioni classiche, specialmente nel genere sacro.

Il più operoso e il più valente è incontestabilmente Edoardo de Hartog, il quale apprese da G. Heinze il contrappunto e l'istromentazione. Aveva 25 anni quando nel 1848 si recò a Parigi, ove il suo talento cominciò a fiorire: diede colà alla luce una serie di *Melodie*, fra le quali *Souhait d'Amour*, *Sérénade*, *Jeune*, che vennero cantate in molti musicali convegni; inoltre una *Sonata*, *Selazi* romantici, *Danse del Vi-*

de' suoi confratelli inasmerato unicamente delle sue opere; e vuole invece far risultare con valorosa e coscienziosa esercitazione le opere altrui. - Nel suo concerto udiamo ammirati il doppio quartetto di Spohr per due violini coi signori Accursi, Pilet, C. Noy, Portehant, Barelli, Bernard, ecc.; un'aria variata di Vieuxtemps, un duetto di Osborne e De-Beriot accompagnato dalla vezzosa madamigella Hurand: finalmente l'andante e *rondò* russo del secondo concerto di De-Beriot. - Siglicelli è un suonatore che non si prostituisce al cattivo gusto e alla difficoltà sterile: cava dall'istromento un volume di suono sempre in armonia col sentimento che vuole esprimere; sa cantare senza far spasimare e sibilar il cantino: sa commuovere senza schiacciare e spezzare le corde sotto la violenta pressione dei diti e dell'arco. Prediligiamo questo virtuoso perchè ci diverte, perchè prima di strapparci gli elogi della penna, ci ha strappati applausi sinceri. Nel duetto sopra temi del *Barbiere di Siviglia* Siglicelli fu secondato perfettamente dalla signorina Hurand, la quale seppe guadagnarsi un bel nome fra i suonatori concertisti. Jules Lefort succedette come sempre vivissime acclamazioni col *Paradis perdu* di Teodoro Ritter, che fu il vero esito vocale della stagione.

Stavolta pubblichiamo il prospetto delle opere nuove italiane, prima che si compia l'annata, per non prorogarne la pubblicazione a tempo indeterminato. - L'operosità dei nostri maestri non venne meno neppure a guerra minacciata e incominciata: con questi lumi di luna, ventitré opere in cinque mesi non è poco! il calcolo proporzionale darebbe per l'intero anno la solita cifra media di sessanta spartiti nuovi. In queste ventitré ve ne sono cinque che ebbero dal più al meno favorevole accoglimento. Per l'importanza del compositore, per il merito della musica, per l'esito è da collocarsi prima nella categoria, e molto al di sopra delle altre, quella di Verdi, *Un Ballo in maschera*, di cui la nostra Gazzetta riserva la critica conclusionale a tempi migliori.

L'*Isabella d'Aragona* del Pedrotti fu festeggiatissima, e da quel che ne scrisse il nostro sensato corrispondente torinese sembra lavoro di polso e di abbondante ispirazione. - Del *Duca di Salta* del Petrella abbiamo discorso a lungo, constatandone i pregi: l'esito fu buono, senza entusiasmi. - La *Notte di festa* del Villanis, se non piacque come il *Vasconcello*, fu bene accolta e lodata. Ora v'ha a Trieste il *Diavolo a quattro* di Luigi Ricci, che ebbe esito luminosissimo, tanto più rimarchevole coll'arrembamento del commercio, l'apprensione dei bloccati e degli sbarcati. - Quasi tutti gli altri spartiti non meritano che la fuggevole ricordanza di un elenco statistico: sono musiche facche ed incerte che caddero nei grandi teatri, e nei piccoli si sostenevano per simpatie municipali e per facile contentatura.

E con ciò prendiamo congedo dai nostri lettori, coi quali speriamo d'intrattenerci di cose musicali fra non molto con maggior pacatezza di mente e serenità d'animo.



lia, *Chant du Gouffier*, ecc. Intanto il giovane compositore si affrettò troppo a dare il suo primo concerto, nel quale si produsse colle sue prime composizioni, giudicate frutto di un ingegno distinto sì, ma immaturo. L'artista se ne avvide, e proseguì i suoi studi di perfezionamento: quattro anni dopo ricomparì in un concerto della Società di S. Cecilia, ove fece eseguire parecchie nuove composizioni: *Au Pivois*, Sinfonia per orchestra e coro; *Chant de mai, choeur bacchique*, parola di Augier; dappoi un bel quintetto, *Pensée de minuit*, che suonato da Batta, Lefebvre, Godefroid, Dubois e dal compositore, eccitò vivi applausi. - In seguito de Hartog pubblicò una raccolta di Canzoni ed un Quartetto, *Pensée de crépuscule*, e scrisse la sua prima opera, *Postia*, parola di Augier. In un terzo concerto nel 1857 de Hartog fece eseguire un *Inno al Sole*, che vuol dire pieno di slancio e di stile grandioso; più tardi compose una nuova opera, sopra libretto di J. Barbier, dall'autore destinata pel *Théâtre-lyrique*, e di recente di compimento ad una terza opera. A ciò si aggiungono un' *Overture* pel *Macbeth*, che si dice bella e caratteristica; un' *Ave Maria* per coro ed orchestra; uno Scherzo per quartetto d'arco, un quartetto per organo, pianoforte, violino e violoncello; studi, ecc.

- Dentato, scrive da colà: Nella scorsa inverno non avemmo mancanza di trattenimenti musicali. Miss Arabella Goldard visitò Dublin per la prima volta e fu meritamente accolta con applausi. Anche un giovane pianista di quattordici anni, G. Morosini, i cui genitori da lungo tempo trasferironsi da Bologna a Dublin, fu qui grande impressione. Il tipo del suo viso ha evidente somiglianza con quello di Liszt, e questi da fanciulla doveva avere un aspetto eguale. - L' *Elias* fu eseguito negli *Ancient Concerts*. - Composizioni di uno degli apostoli della musica dell'avvenire, Riccardo Wagner, verranno eseguite nei prossimi concerti della *University Choral Society*. - Dal 20 marzo fino al 16 aprile avemmo una eccellente compagnia lirica, sotto la direzione del professore Arditi. Essa comparsa dei seguenti artisti: Mario, la Grisi, la Viardot-Garcia, Graziani, Lanzoni, ecc. Furono eseguite due opere nuove per Dublin, *Macbeth* di Verdi e *Marta* di Flotow. - Dopo Pasqua si daranno rappresentazioni d'opera inglese dalla compagnia di Harrison e Luisa Pyno. Si eseguiranno principalmente opere di Balfe, fra le quali le due più recenti, *The Lass of Castile* e *Satanella*. - Un giovane compositore, G. W. Torrance, che si è distinto col suo oratorio, *Abramo*, scrive una nuova opera. Il suo primo esperimento nella composizione melodrammatica, *William of Normandy*, fu eseguito l'anno scorso in un concerto.

Per darvi un'idea della vita musicale di Dublin vi do un estratto dei programmi delle due società musicali, *Philharmonic Society* e *Ancient Concerts*, il quale abbraccia il periodo dal 1840 al 1850. La prima dedicasi all'alta musica strumentale, la seconda alla musica classico-vocale.

Nella *Philharmonic* furono eseguite in 59 volte 26 sinfonie di Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Ries, Spohr, Reisinger e Kalliwoda. Di Beethoven fu eseguita 6 volte la sinfonia in re minore; la *Pastorale*, la quarta, la settima e l'ottava, tre volte ciascuna; la nona non fu eseguita che nel 1855. La Sinfonia *Gineo* di Mozart venne suonata quattro volte.

Dalla stessa Società furono eseguite in 52 volte 33 *Ouvertures* di Mozart, Beethoven, Weber, Spohr, Marschner, Reisinger, Lindpaintner, Kalliwoda, Halevy, Auber, Sterndale Bennett, Balfe, Rossini, Spontini, Cherubini e Carafa. Nei concerti di questa Società nell'indicato decennio presero parte i seguenti artisti esteri: Liszt, Thalberg (4 volte), Schullhoff, Benedict, Drey-schnek; lo signore Pleyel e Clara Schumann, Ernst (5 volte), Joachim (5 volte), Cossmann, Möyseder e Vicotemps, lo signore Rundersdorf, Schloss, Jenny Lutzer e Caterina Hayes, Standigl, Pischek, Labache e Balfe.

Gli *Ancient Concerts* eseguirono in 64 volte 54 oratorii, opere, cantate e messe, e per 23 volte altri dieci grandi oratorii di

Händel; per tre volte *Le Stagioni* e *La Creazione* di Haydn; inoltre la prima Messa, il *Requiem* e l'opera *Così fan tutte* di Mozart; *Paulus, Elias* (5 volte), *Lobgesang* (3 volte), *Antigone*, *Atalia* (5 volte), e la *Noite di S. Valpurga* di Mendelssohn; *Oberon* di Weber; *La Campana* di Romberg; *Macbeth* di Locke; *Il giorno di Maria* di Macfarren. A queste grandi composizioni si aggiunge ancora un gran numero di Salini, Motetti, Inni, Madrigali, Quartetti, ecc.

- Londra. Al Covent-Garden ebbero brillante riuscita gli *Ugonotti*, con la Grisi, la Marai, Mario, Zelger, la Nantier-Didié, Tagliafico e Polonini.

- Al Drury-Lane la signora Sarcoti esordì felicemente nella *Traviata*, e fu applaudita insieme al tenore Graziani.

- A celebrare l'anniversario secolare della morte di Händel preparasi al Palazzo di Cristallo un gran festival, al quale prenderanno parte circa 4000 esecutori. Il festival durerà tre giorni, 20, 22 e 24 giugno, e non vi si eseguirà che musica di Händel, cioè il *Te Deum di Dettingen*, tramezzati del *Saul*, del *Sansone*, del *Baldassare*, del *Giuda Maccabeo*, e d'altre composizioni, inoltre *Israele in Egitto*. - Vi sarà nello stesso tempo un'esposizione di ritratti, di busti, d'autografi, di spartiti, lettere ed oggetti d'arte che ricordano Händel.

- Il teatro Drury-Lane gareggia in trionfi col Covent-Garden. Anch'esso ha una valente compagnia di artisti, fra quali annoverasi la Guarducci, la Titiens, il basso Lanzoni, il baritone Fagotti e due tenori rinomati, Mongini e Giugliani. Avrà pure Graziani, il baritone senza rivale, su guadagnerà il processo impegnato col Covent-Garden a proposito di questo artista. - La Guarducci esordì assai felicemente nella *Favorita*; cantante dotata di una bella voce di mezzo-soprano, conosce tutti i mezzi dell'arte ed agisce con intelligenza. Ella fu applauditissima a isto di Fagotti, che cantò da artista esperto la parte di Alfonso, di Lanzoni, che ha il difetto di fermarsi troppo sulle fustate finali de' suoi pezzi. - Il tenore Mongini fu accolto con gran favore nella *Somnambula*.

Al Covent-Garden produsse un bellissimo effetto il *Rigoletto*, con la Lotti Della-Santa, la Nantier-Didié, Mario, Ronconi e Tagliafico. La Lotti fu una Gilda ammirabile; il suo successo in questa parte, in cui si ricorda la Bossi, superò tutte le speranze. Ella fu applaudita, chiamata dopo la sua aria, e dopo i suoi duetti con Mario e Ronconi. Si fece ripetere il famoso quartetto, la cui esecuzione, con la Lotti, la Nantier-Didié, Mario e Ronconi, può reggere a qualunque confronto. Ronconi è sommo nel *Rigoletto*.

- Praga. Ad un'academia del Conservatorio prese parte il pianista A. Dreyschock, il quale suonò il quinto concerto di Beethoven ed una marcia di sua composizione. Il distinto pianista fu meritamente applaudito.

- Vienna. Leggesi nel giornale *Recessionen*: «Vuolsi siano già decise le sorti dell'opera italiana per l'anno venturo; tutto rimane come prima; la direzione sarà ancora affidata al sig. Merelli».

- Il giornale viennese *Blätter für Musik* annunzia che a Pesti si rappresenterà l'opera *Tutti in maschera* di Verdi, «o, come si vuol sapere, di PENNETTI, ALLIEVO DI VERDI».

In queste poche parole, come ognun vede, avvi un ammasso di stoltezioni. Sappia dunque il giornale viennese che l'opera *Tutti in maschera* è di PENNETTI, e non di Verdi; che Pedretti non fu allievo di Verdi, e che egli (il giornale *Blätter*) confonde l'opera seria *Un Ballo in maschera* di Verdi con l'opera comica *Tutti in maschera* di PENNETTI, non PENNETTI.

- Si fanno elogi del pianista Nacciarone, il quale si fece udire in un concerto, suonando pezzi di Henselt, Mendelssohn e Beethoven.

PROSPETTO DELLE OPERE NUOVE ITALIANE

rappresentate dal 1.° Gennaio 1858 a tutt'oggi.

NUM.	BALESTRO	TITOLO DELLA PARTITA	GENERE	LIBRETTI	CITTA'	TEATRO	FORMA DELLA RAPPRESENTAZIONE	ESECUTORI
1	Corfesi Francesco	Alcibiade	serio	Micciarelli Leopoldo	Roma	Valle	40	Chianella-Torcolini, Norcini
2	Grassani Giovanni	Mabille da Yndolano	serio	N. N.	Ancona	Museo	49	Colonna
3	Gastari Angelo	Amabile d'Arquesa	serio	Marcello M. M.	Udine	Minerva	1.° Pubblico	Milanesi
4	Padrini Carlo	Zelinda	serio	Fantuzzi G. B.	Torino	Vittorio Emanuele	7	Precci
5	Marconi Luigi	Marta de' Ricci	serio	Toby Angelo	Pisa	Grande	9	Borsè Deleghio
6	Alodi Esplanato	Don Chisciotte della Mancha	buffo	Paolucci Luciano	Milano	Scala	10	Marcidiso Carlotta
7	Bispi Carlo	Fa base e accordati	giocoso	Napoli	Notovo	12	Zaccari
8	Troylo Gabriele o Palmieri Francesco (autore del nostro ballo)	Gabriella di Enomy	serio	Real Albergo dei Poveri	12	(Almasi dello stabilimento stesso)
9	Carlini Oreste	Le Dame a service	serio	Livorno	Avvalorati	15	Monti
10	Corfesi suddetto	Una Notte di festa	serio	Micciarelli suddetto	Ancona	Museo	16	Colonna, Ruzzetti-Boccolini
11	Villani Angelo	Una Ballo in maschera	serio	Solera Temistocle	Venezia	Teatro	16	Lafon
12	Verdi Giuseppe	Petruca alla corte d'amore	serio	N. N.	Roma	Apollon	17	Julienne-Dejean, Scotti, Striscia
13	Roberti Giulio	Amalanto Due notte in un sereno	serio	Dall'Organo Francesco	Torino	Vittorio Emanuele	22	Rovelli, Dory
14	Isolani conte Mammano	La Donna romanesca e il Medico	serio	Calvi marcolino-Filippo	Bologna	Comunitativo	22	De Montebianchi, Codini
15	Bucanano, Valentini, Bugli e Caspanella	Giuda Macabbeo	serio	Spadetta Almerighio	Napoli	Nuovo	Zaccari
16	Mariotti Olimpia	Giuda Macabbeo	serio	Medici Vincenzo	Firenze	(Giacca S. Gio. Eusebio galleria)	6
17	Manghetti	Giannina Grey	serio	N. N.	Treviso	Grande	10	Borini
18	Laukano Antonio	Caterina Roscioli	tragedia	Ribera Stefano	Messina	S. Elisabetta	16	Anselmi
19	Petrella Enrico	Il Duca di Scilla	serio	Peruzzini G. e Fortis L.	Milano	Scala	25	Marchisio aprile
20	Sauro Giuseppe	I Moschettieri	serio	Paderni o Buono	Treviso	Grande	26	Berini, Barbanti-Dini
21	Garofalo Antonio	Galerio di Gules	serio	Bonazzi Felice (1)	Calabria	10	Perini, Fioravanti Ettore
22	De Ferrari S. A.	Il Messirello	buffo	Bernazzoni	Genova	Doria	17	Perini, Cravero
23	Bacci Luigi	Il Diavolo a quattro (2)	comico	Rossi Gaetano	Vicenza	Armonia	16	Galli, Lanzoni

(1) Edificio vecchio, già musicato dal maestro Cocchi.
(2) Serata di più anni, ma rappresentata per la prima volta.

Nuove pubblicazioni musicali dell' S. R. Stabilimento Nazionale Trivul. di Tito di Gio. Ricordi.

OPERE TEATRALI COMPLETE

per CANTO con accomp. di Pianoforte

ESTELLA DI SAN GERMANO

DRAMMA LIRICO IN TRE ATTI DI ACHILLE DE LAUZIERES

Musica di G. BRAGA Fr. 36 -

LA SONNAMBULA

MELODRAMMA IN DUE ATTI DI F. ROMANI

Musica di V. BELLINI Fr. 30 -

NUOVA EDIZIONE

IL DIAVOLO DELLA NOTTE

MELODRAMMA SEMISERIO IN QUATTRO ATTI DI L. SCALCHI

Musica di G. BOTTESINI Fr. 36 -

NUOVE COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

DI S. GOLINELLI

MELODIA DEL CUORE SICILIANA SONATA in Mi minore Op. 139 Op. 140 Op. 141 51025 Fr. 5 - 51026 Fr. 5 50 51027 Fr. 9 -

RODOLFO

AZIONE MIMICA IN CINQUE ATTI DI P. BORRI

Musica di P. GIORZA dalle stesso ridotta

per Pianoforte solo

51287 Edizione completa, con frontispizio ornato di una vignetta Fr. 16

TARANTELLA per CONTRABASSO di BOTTESINI

trascritta per VIOLINO con accomp. di Pianoforte

DA C. TROMBINI

51162 Fr. 6 -

LA NAPOLITANA UN RÊVE D'ENFANT

ÉTUDE DE LÈGÈRETÉ MÉLODIE POUR PIANO

pour Piano

PAR

CH. B. LYSBERG CH. B. LYSBERG

50854 Op. 26 Fr. 5 - 50835 Op. 47 Fr. 5 -

UN BALLO IN MASCHERA

Opera nuova del Maestro G. VERDI. Oltre i pezzi per CANTO e per PIANOFORTE SOLO annunciati nei fogli antecedenti, sono usciti alcuni pezzi per Pianoforte a quattro mani, e fra pochi giorni verranno pubblicate le riduzioni per Pianoforte e Violino, per Pianoforte e Flauto, per due Flauti, per Flauto solo.

Il Club dei giovani Pianisti

RACCOLTA DI DIVERTIMENTI

per Pianoforte a sei mani

DI

LUIGI TRUZZI

50680 Fasc. 12. Guglielmo Tell. Fr. 5 -

L'Emulazione

RACCOLTA DI BREVI DIVERTIMENTI

per Pianoforte a quattro mani

DI LUIGI TRUZZI

50685 Fasc. 51. Guglielmo Tell Fr. 5 50
50686 * 52. Idem 5 -
50687 * 53. Idem 5 -

La Palestra

PICCOLI PEZZI PER PIANOFORTE A SEI MANI

TRATTI DA OPERE TEATRALI

DA

LUIGI TRUZZI

50679 Fasc. 2.º Guglielmo Tell Fr. 5 -

LUISA MILLER Fantasia per Harmoniflute od Accordeon con accomp. di Pianoforte

di DAVIDE ANTONIETTI 50811 Fr. 5 -

PEZZI VOCALI con accomp. di CHITARRA ridotti da E. GARDANA

50999 GORDIGIANI. Canto di Tecla. Fr. 1 75
51000 SCHUBERT. L'Addio. Melodja . . . 1 75
51001 GORDIGIANI. Che! Romanza . . . 1 50

AMUSEMENT POUR FLÛTE avec accomp. de Piano

LA TRAVIATA de Verdi PAR L. MALTARELLO Fr. 6 -

PASSATEMPI CAMPESTRI PEZZI TRASCritti

per Harmoniflute od Accordeon

DA L. TRUZZI

50846-47 Fasc. 3.º e 4.º La Traviata. Ciascun fascicolo Fr. 1 75

LUISELLA TARANTELLA DI AD. FUMAGALLI

TRASCRIZIONE

per Pianoforte a quattro mani

DEL FRATELLO POLIBIO FUMAGALLI

51028 Op. 76 Fr. 6 -

SONATA

per Pianoforte

DI

LADISLAO ZELENSKI

Op. 5.

50886 Fr. 7 -

SINFONIA DEL GUGLIELMO TELL di ROSSINI

ridotta per Flauto e Pianoforte 50835 Fr. 6 -

MORCEAU DE SALON POUR Piano à quatre mains

PAR POLIBIO FUMAGALLI 51029 Op. 77 Fr. 5 -

MISERERE DU TROVATORE de VERDI

pour Piano, Orgue et Violon ou Violoncelle 50677 PAR JULES COHEN Fr. 4 50

La Solitudine NOTTURNO per PIANOFORTE

di A. PANZINI 51290 Fr. 5 25

MÉLODIES DE VERDI dans LA TRAVIATA BAGATELLE POUR Flûte

avec accompagnement de Piano 50781 PAR L. PAGANI Fr. 5 -

GRAN VAISE-CAPRICCIO per Pianoforte

di ANGELO TESSARIN 50838 Op. 10 Fr. 5 75

