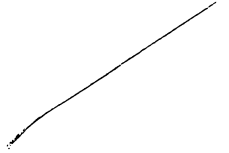


The image shows the front cover of an antique book. The cover is decorated with a dense, intricate marbled paper pattern, likely a 'stone' or 'shell' pattern, featuring a complex interplay of dark and light tones forming organic, swirling shapes. In the center of the cover is a diamond-shaped label with a decorative border of small, repeating floral or geometric motifs. The text on the label is printed in a classic serif font. The left edge of the book shows the spine, which appears to be made of a dark, possibly leather or cloth-bound material, with some wear and tear visible.

GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO
ANNO I
1822

2141000





GAZZETTA MUSICALE

N. 1. DOMENICA
2 Gennaio 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets.*
• *sonnet la nature entière à ses savantes imitations.*
• *et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'épanouir.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione di pezzi di musica viene fatta mensilmente e frauca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 1720: all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

INTRODUZIONE.

Delle attuali condizioni
delle arti musicali in Italia.

ARTICOLO I.

l'parlo per ver dire.
PATRIARCA.

Quorono, e non sono in picciol numero, i quali hanno in uso di giudicar delle cose dalla sua apparenza e non dall'intima sostanza, vivono nella molto bella opinione che l'Italia d'oggi sia la terra classica della musica, come tale fu essa ripetutamente proclamata ai floridi giorni dei Cimara e dei Paesiello, dei Pacchiarotti e dei Marchesi, delle Bulgarelli, delle Banti ec. E per verità, a chi badi menomamente ai clamorosi trionfi onde ad ogni tratto si onorano nei menomi nostri teatri lirici le tante cose dette celebrità musicali di che è formicolata questa bellissima penisola; a chi tenga conto delle tante iperboliche elucubrazioni dei nostri giornali sempre traboccanti della gloria immortale onde si incoronano ad ogni poco non so quante centinaia di esime prime donne, di incomparabili primi tenori, di celeberrimi baritoni e bassi; a chi si fermi un tratto per le strade maggiori non delle sole nostre capitali, ma ed anco de' menomi borghi, e ammiri nelle vetrine degli editori musicali, de' librai, e de' rivendugliuoli di intagli, i ritratti in litografia di non so quante dozzine di dozzine di eccellenze melodrammatiche, melotragiche e meloluffe, altre disegnate in sembianza di muse antiche inghirlandate di fiori, altre di genii mitologici, altre di olimpici eroi colla gran fronte onusta di allori e riposanti su un letto di palme; a chi tenga conto dei nemi di sonetti, canzoni, inni, ditirambi che tanto spesso veggiam piovere dai legioni a ingombrar l'atmosfera delle nostre platee grandi e piccole; a chi abbia avuta la santa pazienza di gettar lo sguardo su certe rapsodie teatrali biografico-panegiriche più gonfie di superlativi e ridondanti di magniloque frasi d'ammirazione che nol fossero di care ghiottornie le botteghe de' nostri salamentari la vigilia delle o passate feste natalizie...; a tutti costoro, noi diciamo, riescir debbe certamente molto difficile il non persuadersi che noi italiani dei correnti anni di grazia viviamo proprio nell'età dell'oro de' feauti e de' mibemolli! Eppure, che cosa diranno di noi i nostri lettori se, per conto nostro, non punto allucinati dal falso orpello che ne circonda, avremo il coraggio di mettere innanzi una opinione in gran parte contraria

e di protestarci persuasi essere anzi oggidì l'arte musicale in Italia in condizione tutt'altro che invidiabile, minacciato di fallimento qualche ramo di essa, ed altro, per cagioni fatali, spinto a volgere alla sua piena decadenza? — Se non che, prima di tutto intendiamoci bene nei termini; che non avessero per caso a lapidarci coloro, i quali, per un falso sentimentalismo patriottico, amano meglio essere pascolati di assurde adulazioni, anzi che di arditte ma utili verità; ne ci gridino addietro *alla bestemmia* quegli altri cui la superba albagia delle passate memorie che si stenda a velare i torti della presente ignavia è più gradita della voce di chi scuota dal suo sonno involontario il genio italiano e lo ecciti a non lasciare che le altre nazioni lo precorano sulla strada dei progressi intellettuali e civili. Noi coll'avver detto che l'arte de' suoni è ora nella nostra Italia in istato di scaldamento, non abbiamo voluto per ombra accennare che spenta sia o solo in parte scemata tra noi quella gloriosa e potente favilla musicale che accese il petto ai tanti insigni de' quali si vanta l'italiana melopea. Mai no; siamo anzi preparati a sostenere con ampio corredo di ragioni e di prove a fronte di chiunque osasse mai affermare l'opposto, che fra il vivace e immaginoso popolo nostro più che sotto qualunque altro cielo è sovrano il musicale istinto; che la natura, sì generosa de' suoi più eletti doni all'uomo italiano, nol fu mai tanto come dei tesori di che si costituisce il più puro, il più nobile, il più efficace tra i linguaggi dell'affetto; che una tal qual tendenza fisica ad espandere l'anima coi soavi accenti della musica non venne data da Dio con tanta esuberanza come a questa nazione scaldata dal sole che irradiò le fronti de' più sublimi interpreti del bello artistico. L'Italia del tempo presente, altamente lo proclamiamo, sotto questo particolare aspetto non ha nulla ad invidiare alle sue età musicali più trionfanti; ai di nostri, come a tempi de' suoi più grandi capiscuola, l'organizzazione italiana è in sovrana guisa inclinata a riuscir prodigiosa di musicali prodotti; le doti primitive o, diremo meglio, i germi di istinto che si richiedono a sostituire i grandi cantanti, i grandi attori, i sommi poeti e compositori, voi li vedete largiti a profusione ove solo gettiate uno sguardo alla innumerevole turba di coloro che tra noi si addensano al limitare delle professioni teatrali; i pubblici più colti d'Europa, con tutta la loro vana pretesa di giudici inappellabili in fatto di dottrinarismo estetico e di sapienza musicale, mal regge-

rebbero al confronto delle nostre più modeste platee, ove avesse a darsi la palma a chi sapesse mostrar meglio di sentir proprio nel fondo dell'anima il prestigio delle creazioni musicali, a chi valesse meglio a palesare di aver sortita dalla natura indole più propria a simpatizzare, per gusto sincero e non affettato, coll'arte e coll'artista. L'italiano, il diciamo con orgoglio, ove lo si voglia supporre isolato da ogni condizione estranea alla sua indole naturale, va primo a tutti i popoli nel genio artistico, va primissimo nel genio musicale. Ma, poichè abbiamo voluto proclamare con tanta insistente pompa questa incontrastabile verità, ci si vorrà forse negare di affermar ad un tempo con pari franchezza che, per molte ragioni finora solo in nube accennate, (e di queste verremo a suo luogo discorrendo per esteso) quelle arti stesse e l'arte de' suoni non meno dell'altre, per le quali ricevevamo dalla natura tanta dovizia di istintive disposizioni, sono al presente nella patria nostra con limitato senso interpretate, coltivate con insufficienza di larghi principii, e con false ed anguste dottrine giudicate (1)? Ad altri l'ufficio di sostenere questa tesi per ciò che più particolarmente riguarda la pittura, la scultura, la poesia ec.; a noi quello di svolgerla nel proposito della musica. — Abbiamo più sopra gettato un motto delle professioni teatrali. Ebbene; prendiamo le mosse dal dire alcuna cosa di queste. Chi sa additarne un solo popolo d'Europa, nel seno del quale ribolla come tra noi, e ferva più incomposta, e stiam quasi per dire frenetica, la brama di avventurarsi ad occhi chiusi e a capo basso sul burrascoso oceano della scena melodrammatica? Giovinetti inesperti, mal sortiti in altre umili carriere, respinti dal conteggio, dalla mercatura, o forsanco dalle meccaniche officine, se furono dati per disperati d'ogni mezzo di buona riuscita in altri studi, se ne consolano di leggeri col pensare che rimane loro pur sempre un'ancora di speranza, e un raggio di luce splende pur sempre nel buio del loro avvenire; la carriera del canto! Ed eccoli correre difilati a piantarsi a lato al pianoforte del primo maestro che lor colga tra piedi e a farsi provare a gola spalancata il metallo della voce! — E deciso il nuovo destino: Tizio ha un eccellente diapason di tenore. Sempronio ha un magnifico registro di basso! Detto fatto le lezioni di solfeggio e di vocalizzazione (e sa

(1) Avvertiamo i lettori che parliamo dello stato dell'arte in genere, e che non saremo tardi a dedicare il nostro culto alle gloriose eccezioni per altro in troppo piccolo numero....

il cielo quali lezioni!) si succedono e si accavallano le une sulle altre con una specie di febbrile sollecitudine; e tre o quattro spartiti più applauditi della giornata si divorano con una fame di cròme da far terrore... Un breve giro di lune, e in quel mercantuzzo abortito, in quel bottegaio sbagliato, in quello studente licenziato senza diploma di laurea, voi avete un novello *Assur*, un novello *Pollione*, un *Belisario*, un *Bravo* di più ad accrescere lo smisurato catalogo degli *Assur*, dei *Pollioni*, dei *Belisarii* e dei *Bravi* che già da un pezzo si alternano, si cozzano, si dimenano sui mille ed un teatro della Penisola a disputarsi i quartali dell'Impresario e gli articoli magniloquenti de' giornalisti. Volete che vi parliamo di celeberrimi primi contralti, di immortali prime donne assolute, e di gloriose prime donne *comprimarie* (!) improvvisate nel giro di poche dozzine di settimane e sbalzate d'un salto dagli scametti delle crestaje e delle sartore sulle tavole e tra la polvere olimpica del palco scenico? Ve ne mettiamo la pittura che potrebbe riuscir troppo bizzarra, e per caso, anche incredibile sebben sincera!

È pure una verità deplorabile! Il tirocinio dell'arte del bel canto che ai migliori tempi musicali dell'Italia era considerato estremamente arduo e periglioso e tale che i sommi istituti della nostra scuola, venerata per classica dall'intera Europa, reputavano non doversi lasciar accessibile che a poche organizzazioni privilegiate cui i doni dell'intelligenza, della cultura e dell'affetto fossero lume e fondamento; il tirocinio dell'arte del bel canto, per la folla dei tanti artisti avventurieri che a di nostri si lanciano a passo di marcia alla conquista della gloria teatrale colla medesima leggerezza e sballata indifferenza colla quale noi che scriviamo e voi che leggete ci getteremo in una carrozza a vapore per ir di volo a far collezione a Monza, questo difficile e complicato tirocinio è diventato poco più che un trastullo, un affar di pochi mesi di studii superficiali, una quaresima di care penitente preparatorie ad un interminato carnevale di trionfi e di apoteosi a suon di zecchini meritatei sa il cielo come!

Or fatevi di grazia a stringere al tu per tu alcune di coteste celebrità da scena, surte d'improvviso dal nulla al tocco della bacchetta magica di questo o quell'agente teatrale od impresario di provincia! fatevi ad interrogarli intorno ai più ovvii rudimenti della musica; invitateli a darvi conto, non già delle alte bellezze estetiche delle difficili parti tragicoliche che s'assumono con una disinvoltura che mette raccapriccio a chi sa un po' addentro ne' misteri dell'arte, ma solo del valore di questa o di quella modulazione, dell'importanza di questa o di quella successione di accordi, di questa o di quella transizione armonica, e state pur certi che novanta di essi su cento vi rimarranno li a bocca aperta, come trasognati o confusi, e tutt'al più, i più presuntuosi tra essi, i più ignoranti vi risponderanno voltandovi le spalle « genio, genio vuol essere, e non pedantesca dottrina; buona voce, buoni polmoni e buone orecchie, e il resto è di sopravanzo. » Oh che davvero ben sapreste voi dire a costoro che cosa ci ha di sopravanzo nel fatto delle loro buone orecchie!...

V'ha parecchie centinaia di così detti virtuosi da cartello che ad ogni rinnovarsi di stagione si tramutano da uno ad altro dei

tanti teatri lirici d'Italia facendosi preannunziare sulle Gazzette e salutare sugli affissi sesquipedali per esimi e celeberrimi professori di canto, e con modestia proprio da camerino a chi vuole e a chi non vuole udirli si spacciano per consumati dottori nella difficile arte musicale; e per poco che sappiate solleticar con malizia la loro vanità vi intrattengono de' prodigi operati su questa e su quella scena, dell'entusiasmo a cui furono rapiti i tali e tali maestri allo sperimentare la vasta potenza del loro ingegno!... Or volete sapere entro a quali poveri confini è circoscritta la tanto millantata loro enciclopedica sapienza musico-teatrale? Una dozzina delle più acclamate partizioni di Rossini, di Donizetti, di Bellini ec. più presto appicciate alla memoria meccanicamente, anziché studiate, meditate e sentite; un'altra dozzina di arie e di duetti da baule: una sufficiente provvista di volgari aforismi e di trite sentenze intorno alla così detta arte di *mettere la voce*, di *filarla*, di *sostenerla*, ec. i soliti luoghi comuni, i soliti epifonemi di ammirazione esclusiva riguardanti il così detto canto spianato italiano (quel bel canto che tanti de' nostri virtuosi si vantano impudentemente di possedere, ma che si pochi conoscono davvero), otto o dieci passi d'agilità e volate con trillo, otto o dieci gesti teatrali di convenzione, otto o dieci pose eroiche imparate allo specchio col maestro di mimica al fianco o colle *Lezioni* del Morocchese alla mano, e potete ben voltarli e rivoltarli a vostra posta codesti sedicenti baccalari del mestiere, che non vi vien fatto di spremere altra stilla di sapere!

Avremmo il più marcio torto del mondo se questa patente di ignoranza e di limitata capacità materiale che crediamo poter largire in tutta coscienza ai tanti e tanti merciaiuoli di fiato che nell'Italia d'oggi costituiscono il volgo della professione melodrammatica, volessimo estenderla a tutti indistintamente i viventi italiani cantanti. Mai no; discerniamo ora d'un sol tratto e ad un fascio, e a suo tempo distinguere sapremo colle debite parole d'onore le poche sommità eccezionali cui veramente si debbe per diritto il titolo d'artisti, presa questa parola nel vero e più ampio suo significato; ma chi voglia essere schietto e ardito proclamatore di una verità che a tanti farà suonar male le orecchie, ne dica, se gli basta l'animo, di quanto oltrepassano la ventina tra le centinaia i contemporanei cantanti italiani cui sieno famigliari veramente le più recondite discipline dell'arte del canto, cui l'intelletto, educato alle alte indagini del bello musicale, sappia avvalorarsi con sapiente criterio degli elementari doni della natura, e il cuore caldo di schietto entusiasmo, e vivace lo spirito ed educato da nobili studii, giovino a rendere fecondi di alti risultanenti le migliori nozioni fondamentali apprese, non alla scuola di una mercenaria pedanteria, ma alle più pure fonti della scienza, alle più elette dottrine dell'arte.

In un prossimo articolo faremo di delineare il tipo perfetto dell'artista cantante quale pare a noi dovrebbe volersi a degnamente interpretare il genio musicale moderno, considerato nella maggiore ampiezza de' suoi ultimi progressi; quindi studieremo ad osservare fino a qual punto sia limitata la schiera di coloro i quali, ammessi a calcare le primarie nostre scene melodrammatiche, a quel tipo perfetto si assomigliano; indagheremo per ultimo le

cagioni di tanta nostra povertà e accenneremo ai mezzi che ne parranno più atti a richiamar tra noi l'arte del canto al primo suo onore sovrano (1).

(1) Ci terremo sommamente obbligati a chiunque ne sarà cortese di que' consigli della pratica osservazione che potranno giovare a rendere meno imperfette queste nostre indagini. Ammetteremo in questa stessa Gazzetta le obbligazioni che ne verranno fatte, quando non escano dai limiti di una savia polemica. Quanto scriviamo e scrivemmo non è né mai sarà detato che dal più schietto convincimento e amor dell'arte; ma questo non sempre può tener luogo di dottrina; e qui chiameremo per tanto fortunati ogni qualvolta potremo avvantaggiarci di quella de' molti più di noi esperti.

B.

CRITICA MUSICALE.

Opere di SIGISMONDO THALBERG.

Da meno di un secol in qua il pianoforte di meschino accompagnatore s'è fatto strumento ampio, dovizioso, onnipossente. Gli esigui strimpellamenti che traevano da sottili corde, tocche da mal congegnati tasti, si tramutarono in un vasto campo d'armonia, ove nulla v'ha di intonato, o di inesequibile. Clementi, Rigel, Hermann - Hummel, Kalbrenner, Herz, Pollini, Kramer, Bertini, Pleyel, Zimmermann, Moscheles, Czerny, l'un l'altro spalleggiansi e confortandosi, mano mano allargarono i circoscritti confini entro cui spaziava la musica di pianoforte, ed ebbero poi per eredi una mano eletta di valorosi giovani, che foggiorono l'arte ai torni della poesia, che liberamente s'abbandonarono alla potenza dell'immaginazione ingrandendo le regole tecniche, in capo a quali leggonsi con ammirazione da tutta Europa questi quattro nomi: Liszt - Chopin - Döhler - Thalberg. Non so se per altri rispetti, ma certo per l'eleganza quest'ultimo va innanzi a tutti. Di lui, alcune parole.

Le prime opere di Thalberg non lasciano nemmeno per ombra sospettare le splendide sorelle che nell'avvenire dovevano avere: nessuna era novità in lui, poche immagini veramente grandi. Le *Variations sur un thème ecossais* non sono altro che un'imitazione di modi già usati; e gli è un lavoro di poco rilievo, se ne eccettui la quinta variazione, ed il finale in *fa* ove si intravedono sublimi intenzioni, e qualche bel tentativo, che però tornano a disciogliersi in frasi comuni. — Nei *dodici capricci in forma di waltz* v'ha squisitezza di buon gusto, ma debole n'è la tessitura, e la mano sinistra vi è pressoché negligetta. — Anche il *Mélange sur le Guillaume Tell* è fiacco, vuoto, e poco corrispondente all'altezza del soggetto che l'autore imprese a trattare. Questa è la quinta delle opere di Thalberg, e ci pare ponga termine alla *prima sua maniera*.

Nell'opera sesta, cioè nella *Fantasia sur le Robert le Diable*, la immaginazione del giovane autore comincia a sciogliersi a più larghi voli, e si puntella di un fare più ardito, robusto e nuovo. Le due mani vi si atteggiano a più difficile in uno e più bel magistero: le cadenze vi sono più slanciate, più rapidi i movimenti, più armonizzate le parti cantanti. E a prender di qui le mosse vediamo il Thalberg sempre più farsi grande: cosicché, se per un esempio, è bella la *Fantasia sulla Straniera*, quella sui *Montecchi e Capuleti* è più bella ancora; e più ancor di queste due si ammira quel gioiello scritto a tre righe, il *quartetto del Mosè*, che sebben di breve lena deve tenersi come un capolavoro in cui tutta è messa a profitto l'ampiezza della tastiera, e le mani invece di due son finite quattro.

Ciò che cominciò a rendere fra noi popo-



lare que? artista fu la pubblicazione della *Fantasia sulla Norma*. Gli è un sublime scritto, che basterebbe di per sé solo a dar fama e grande ad un compositore — Udite quell'imponente e fragorosa introduzione, che moreggia come torrente per ismisurati diripi: a poco a poco si sperde, e racqueta: ed ecco alzarsi un canto lento, misterioso o soave, or truce, che per la dipintura del cuor di Norma: il coro de sacerdoti sopravviene a dar una tinta viepiù commovente alla composizione... Quivi sostate: le variazioni sono omai tenute da tutti per un controsenso, né Thalberg avrebbe interrotto con delle meccaniche scavezzature una poesia si bene incominciata, se non vi fosse stato trascinato dalla moda: inoltre, facendo astrazione dalla cattiva natura della variazione in generale, quelle che Thalberg sa creare sono ingegnosissime, e come lavoro isolato, assai belle... Ma quietato il garrito delle variazioni, di nuovo si ode il gemito di Norma, ed un oceano di voci sorvolare a quel gemito come a conforto della meschina sacerdotessa: fra pompose ed austere combinazioni d'armonia, quel gemito si ripete, insiste, e si ripercote, finché s'incontra nel coro già pria udito de sacerdoti, ed a questo si mischia: ed i due motivi si travolgono, si urlano, e si assorbono in una patetica e concitata fuga. Il componimento ha fine con un ripieglio della preghiera foggjata in guisa nuova e di grand'effetto. Per chi vuol vederci bene addentro, quest'opera è piena di filosofica sublimità; non sono più i tasti che batte, non sono le corde che oscillano, non le biscreme che guizzano: è il cuore che batte, è l'intelletto che tutto ha afferrato il bello d'un'idea drammatica.

Malgrado le originali bellezze che si trovano nella *Fantasia sul Don Giovanni*, la ci par un po' fredda; e ciò per due ragioni: prima vien la qualità stessa dei motivi impressi a variare che, tuttocché belli, non offrono campo a tessersi intorno grandiosi numeri: seconda, e l'abuso d'imitazione, e di fuga. Quando la fuga oltrepassa una moderata quantità di battute, e si dà alla sbracciata a percorrere tutti i toni, la grata sensazione che gli uditori provarono al primo mutar di tono va affievolendosi a poco a poco e svanisce del tutto, se la frase non si riduce accortamente e presto alla prima forma, o non si tronca.

Salliam di piè pari alla deliziosa *Fantasia sulle due Arie Russe*. Quei canti così semplici, così leggiadramente infiorati di note, che si direbbon briciole d'oro, che cadendo in terra mandano un suono etereo, indefinito, quel maestoso tema cui va di fianco nei bassi una concitata e martellante catena di ottave, quell'infuriar di dissonanze verso la fine... tutto ciò forma un insieme di immaginosa in uno e regolare composizione. Saremmo quasi per dirla una delle più belle, in ordine all'effetto.

Il *Divertimento sulle serate di Rossini* — *Il Secondo capriccio* — *La Fantasia sugli Ugonotti* — *La Grande Fantasia* ec. sono altrettante produzioni degne qual più qual meno dell'illustre autore, e quel che più monta contengono ciascuna or qua or là, ora potente, ora nascosta qualche frase nuova, qualche movimento inusato, qualche ritrovato originale da indicar perenne in lui il progresso. Il *secondo capriccio* è un gran bel lavoro, ma ci pare che lo sarebbe ancor più ove non ne venisse guasta la purità da quel *risolto in do*: la natura di quel mordente così lungo, o ci inganniamo, o non è di buon gusto. Del resto quella poca menda,

se pur è menda, è ben ricompra da tante bellezze... E negli *Ugonotti*?... Chi può dire quante sia l'eleganza e l'affetto di quelle ottave ribattute, e quanto il vigore del *Vallegretto in si bemolle*?....

I studii del Thalberg sono d'una foggia totalmente nuova e per chi vuole attendere scrupolosamente all'indicazione del metro-nomo riescono di una difficoltà quasi insuperabile.

La *Fantasia sul Mosè in Egitto* è omai quasi popolare quanto l'Oratorio da cui è tratta. Ora poi la voga se n'è fatta maggiore fra noi dacché la si udì eseguita così divinamente dall'autore stesso. Dire che tutto in essa è ponderato, previsto, studiato, e dire nell'istesso tempo che giammai immaginazione non volò su ali così rilucenti e leggiere; dire che ogni battuta dimostra la profondità del sapere, e la potenza dell'ingegno; dire che quelle note *volanti*, que' pedali, sono della novissima perfezione, che la melodia è sempre sposata all'armonia senza che questa nuoca a quella, né quella abbassi questa, dire insomma che la è una composizione che può star a fronte di tutto che si scrivesse per pianoforte, non è troppo dire. Ci eravamo dati a credere che non fosse delle più difficili sue opere; ma ora che abbiamo udito come egli adoprassene nell'eseguirlo, ci siamo persuasi, che forse per la difficoltà materiale no, ma per la difficoltà estetica, pochi fuori di Thalberg devono sapere interpretarla degnamente.

Dovremmo anche far qualche parola dello *Scherzo - del Divertimento sulla Gipsy - della Cadenza - della Fantasia sull'Obéron* (1) - della *Romanza e Studio - dei Souvenirs de Beethoven - della Fantasia sulla Donna del Lago*. Ma troppo ci dilungheremmo, oltretrechè ci avverrebbe di dare in ripetizioni.

Quarant'una sono le opere di Thalberg: l'ultima è; *Romanças sans paroles* che, quantunque senza parole, parlano assai al cuore (2).

Come abbiamo detto, precipuo pregio di Thalberg è l'eleganza ed il buon gusto. Nissuno come lui canta: pare che il tasto da lui tocco si trasformi in qualche cosa di animato ad esprimere la passione. Il Thalberg fu primo ad adoprar così felicemente i pedali da trasuoni continui anche quando la mano trasvola e corre, e a riempierne in certo qual modo tutta la lunghezza della tastiera, qui di canto, e là di accompagnamento e più in là di abbellimenti senza che ne risulti confusione; ed in ciò consiste forse la prima sua gloria; venne difatti imitato da tutti i compositori, i quali la sua scoperta misero tutto a profitto, con cambiamenti ma coll'istessa natura di movimento. La *Romanza e Studio*. — il *Notturno in la minore*. (op. 21), per allegare due fra tanti esempj, provano a che brillante risultato si giunga con questo metodo di affidare il canto al mignolo ed all'annulare, conservando tutte le altre dita per gli abbellimenti, per gli accompagnamenti, e pe' giuochi di vezzo. In altri casi tutto il canto è affidato al pollice o della destra, o della sinistra. La pienezza de' suoni che Thalberg inventa non può esser messa a paro che colla sua eleganza.

E chi può vaticinare fino a quali spere drizzerà il suo volo questa giovine aquila? Certo a ben sublimi.

(1) Nota Opera di Weber.
(2) L'Editore Lucca pubblicherà quanto prima la 32.^a opera di Thalberg, una nuova *Fantasia sul Don Giovanni*.

Le sue composizioni non ancora stampate ci sono sembrate più maschie, più ben lavorate, più piene, né mai, come in alcuni passi sonole pubblicate, fiacche ed esitanti.
G. TORRELLI.

Seconda Accademia di THALBERG.

La sera del 28 Dicembre Thalberg diede nel gran teatro della Scala una seconda accademia, la quale ebbe principio con un noioso ballo per finir con un altro ballo più noioso; e non vi volle che il nome del grande artista per indurre gli amatori della musica ad affrontare in folla simili ne-nite miniche, che servono come di meschinissima cornice al più bel quadro. — Il canto in quella sera fece frequenza così nelle successive accademie delle grida: — I professori della nostra orchestra van bulati per la scelta delle due sinfonie, l'una tolta al *Pré aux Clercs* di Herold, l'altra quel meraviglioso poema che precede l'*Opera delle Opere*, il *Tell*, che fu forza ripetere anche in questa circostanza.

Nell'esecuzione di Thalberg si ammirano riuniti molti grandi elementi che divisi l'uno dall'altro potrebbero bastare alla fortuna di varj artisti. Per dir nulla della granità velocità e della straordinaria elasticità delle dita, della padronanza di maneggio e del perfetto uso dei pedali, in essa avvi continua venustà, eleganza e dolce espressione, delicatezza e nell'istesso tempo forza di tocco, inaventevole graduazione di colorito, precisione convenientemente ad ogni pezzo, ad ogni frase, ad ogni passo, ad ogni abbellimento; una maestria che affetta ed impone, ed una certa qual magia nell'interpretare le melodie che dà ad esse un'attrattiva particolare, e le rende suscettive di produrre quasi l'effetto di una voce umana, nel mentre il risuonar degli accompagnamenti pieni di vezzo e senza confusione serve allo sfoggio delle risorse dell'istromento. In una parola Thalberg, per quel che è e specialmente della finezza, grazia, buon gusto e chiarezza, tratta il pianoforte in modo da non temer alcun rivale, e noi così dicendo non facciamo che confermare un'asserzione già resa comune in Europa.

Il sommo pianista eseguì una nuova *Fantasia* sopra alcuni motivi della *Semiramide* affrettato bella che difficile: poi un *Andante* (1) assai notevole per l'unità di carattere e per l'invenzione, a cui tenne dietro un delizioso *Studio in mi* a note ribattute di gradevole concepimento e di squisita fattura, pezzo che gli uditori tumultuosamente acclamaron come un gioiello musicale e vollero ridire, al par della conosciuta *Fantasia colle variazioni sulla Norma*, ove il tema della stretta dell'introduzione venne trascritto per pianoforte e suonato in tal guisa da render quell'istromento pressochè empulo per monotonia, della forza di una intera orchestra e di un'armonia di coristi. Thalberg, secondo il programma, aveva finito, ma gli applausi susseguenti sulle chiamate, andavano crescendo, ed il desiderio di sentirlo ancora una volta sempre più s'innalzava. La sua compiacenza fu posta pe'tanto a novella prova, ed egli accomodandosi al comun voto, si rimise al pianoforte e sembrava che nella sua mente trascorresse ciò che doveva suonare, quando una voce dalla platea gridò *Mosè*, e fra i trasporti degli spettatori Mosè venne ad operar nuovamente gli incomparabili suoi prodigi.
G.

(1) Questo pezzo, come pure l'altro, sul *Mosè* è stato pubblicato dal Ricordi.

CRITICA MELODRAMMATICA.

MARIA PADILLA, melodramma in tre atti del sig. ROSSI, con musica del maestro DONIZETTI (1).

In questi ultimi tempi, grazie al genio sovrano di alcune menti privilegiate, l'orizzonte delle idee musicali si venne mirabilmente dilatando. Il periodo che poté vantare i nomi di Rossini, di Meyerbeer, di Paganini, della Pasta e della Malibran, vide la prima delle arti che parlano al cuore e allo spirito, farsi doviziosa dei più eletti tesori dell'immaginazione e del sentimento; e l'Opera in musica, la più splendida tra le sue forme, poté sorgere ardita a foggjarsi colle grandiose proporzioni proprie del poema teatrale per eccellenza. E avvenne in fatto che dal giorno in cui il *Giuglielmo Tell* e il *Roberto il Diavolo* empirono di ammirazione gli animi e le fantasie, pienamente s'accordarono gli spiriti meno volgari nel considerare come neppure degne dell'esame di una critica elevata certe dozzinali raccozzature di pezzi di musica più accademici che teatrali, delle quali per lunga pezza si nutrono le scene e tutto giorno si nutrono non poche di esse, ignare

(1) Prodotto la sera del 26 dicembre sulle scene della Scala, colle signore Sofia Löowe e Luigia Abbadia, e coi signori Donzelli e Giorgio Ronconi.



che col produrle foggiate del titolo pomposo di *melodrammi* o *tragedie liriche* il più delle volte insultano impudentemente alla verità.

Il Donizetti, cui la natura compartiva eletto ingegno e squisito sentire, ed ebbe a istitutore e guida l'esimo autore della *Medea*, fu tra primi compositori italiani a comprendere l'importanza delle riforme felicemente compiute nell'Opera in musica, e dotato di fina sagacia avvisò essere giunto anche per lui il momento di abbandonare onai del tutto il comodo sistema della vecchia composizione teatrale tanto abusato dai *mestieranti*, e di sciogliere la fantasia dai vincoli del manierismo e del falso, per potere librarsi più ardito nelle pure regioni del pensiero e dell'affetto. Senonché all'atto di volgere in pratica le nuove più vaste e ardite sue idee, e offrire i primi saggi di questa seconda maniera ad un pubblico avvezzo, in fatto di composizioni sceniche musicali, a tener conto anzi tutto della ragione drammatica, comprese egli d'un tratto la necessità di non ubbidire tanto ligiamente a certi canoni rigorosi che avessero poi ad andarne sacrificate quelle attrattive caratteristiche che gli venisse ispirando il suo genio tutto italianamente melodico.

Accadde pertanto che nell'autore dei *Martiri*, della *Favorita*, e della *Figlia del Reggimento*, i parigini trovarono di dover applaudire al maestro straniero il quale aveva saputo piegarsi alle austere forme proprie della scuola dei loro più grandi compositori filosofi, senza punto dimenticare di avere altra volta commossi gli animi e agitati gli spiriti colle pure forme melodiche, colla leggiadria de' pensieri e col brillante colorito stromentale tanto lodati nell'*Anna Bolena* e nell'*Elisir d'Amore*.

Chiamato ultimamente a scrivere una nuova Opera per Milano, ben si propose il valente maestro di rimettersi a quest'ardua prova, ma forse non abbastanza ardito per ritentarla senza riserve di sorta, trasecse a tema delle proprie ispirazioni un soggetto, non privo di elementi drammatici, ma in tale guisa accomodato che si offerisse acconcio a una certa quale transazione tra le due maniere, da lui per avventura creduta necessaria a non offendere di fronte le abitudini di una platea non pienamente favorevole alle audaci e repentine innovazioni.

Da quanto abbiamo fin qui premesso ne sia lecito dedurre anzi tutto che a nostro giudizio la *Maria Padilla* è Opera mancante di quella alta unità di carattere di che sono improntate le creazioni destinate a una vera e solida fama. Così nella forma di alcuni dei pezzi, che a torto il compositore considerò forse nella sua mente tra i principali dello spartito, come nello stile col quale sono svolti, traspare troppo evidentemente la peritanza di un ingegno dubbioso che pur avrebbe voluto conservarsi rigidamente fedele alle migliori discipline dell'arte, ma qui e qua non valse a resistere alla tentazione di sacrificare la bella semplicità, l'ordine nel disegno, la severità ne' contorni e la non mai interrotta concatenazione degli sviluppi drammatici, alla riprovevole brama di ottenere il così detto *effetto* coi soliti mezzi di volgare convenzione. A meglio spiegare il nostro concetto scenderemo a qualche esempio.

Nella sola prima parte dell'Opera troviamo tre diversi pezzi a *solo* l'uno in coda all'altro appiccicati colla troppo evidente mira di porre in bella mostra i *mezzi di canto* degli attori primari anziché nello

scopo più giusto di servire alla severa economia musicale e drammatica dello spartito. Le due cavatine dell'*Ines* e della *Maria* paiono a noi di una fattura artificziata anzi che no; e sebbene si l'una che l'altra sieno sparse di felici slanci melodici, mentiscono apertamente all'indole che più innanzi il compositore volle e seppe conservare più rigorosamente alla sua nuova partizione.

Svolto con una melodia molto più semplice e opportunamente animato dagli accenti di una nascente passione amorosa è il canto di *sortita* di Don Pedro, che poi graziosamente si intreccia con quello delle due fanciulle; e qui veramente comincia il contrasto degli affetti, e l'azione drammatica, che o bene o male già si impegna, fa dolce violenza all'estro del compositore, il quale, traviato solo alcun poco nella *stretta* o seconda parte della scena tra Maria ed Ines nel 2.º atto (che sebben tessuta di modulazioni leggiadre e ingegnose, mentisce al severo carattere del pezzo con una troppo precipitata transizione scenica) lascia al fine da un lato le *cabalette* e i *passi* di *bravura*, e si innalza con una dizione musicale più pura, più pensata e calda di espressione e di verità. Ma ove più liberamente pare a noi siasi abbandonato il maestro a questa felice imitazione dei sommi compositori, i quali non curarono mai altro nei loro capolavori se non se la bella evidenza nelle situazioni, la semplicità, l'affetto e la passione nel linguaggio musicale, la purezza e la coerenza delle frasi melodiche, l'eleganza elaborata ma apparentemente spontanea delle armonie, la sobrietà e l'apposito negli artifizii e nelle tinte stromentali, egli è nella terza parte di questa nuova sua Opera, nella quale veramente, e molto più che nelle altre due prime, il Donizetti fu pari all'altezza del nome, e soddisfatto alle esigenze de' più rigidi apprezzatori del vero bello.

Certamente coloro i quali amano i vezzosi motivi e gli scherzi di note, e i giuochi o i fragori della stromentazione, e i periodi melodici a ritmi marcati e gustosi, e negli artisti ai quali è dato interpretare l'azione scenica musicale vogliono ammirare anzi tutto i lenocinii del canto, la *bravura* delle gole, gli slanci di voce e gli sforzi de' polmoni, troveranno forse a ridire alcune di l'ammirazione colla quale noi abbiamo parlato di questo terzo atto della *Maria Padilla*. Ma noi che ci professiamo non facili ad allettarsi alle musiche teatrali in cui non siavi che abbondanza di futili leggiadrie e pensieri più o men brillanti, e manchino in vece le alte bellezze dello stile musicale drammatico per eccellenza, noi per conto nostro siamo oltremodo grati al maestro Donizetti dell'aver arricchito il repertorio italiano di una nuova partizione nella quale appaiono in parte non infelici, in parte anche splendidi, gli sforzi di un ingegno desideroso di addimostrarsi nutrito alla buona scuola e allo studio de' più acclamati modelli. La piena innovazione nelle forme e nello stile dell'Opera in musica e la sua emancipazione dalle grette panterie della mediocrità e dal malgusto de' volgari, che, come già accennammo, Rossini e Meyerbeer addussero per diversi modi a compimento ne' loro ultimi capolavori scritti per la Francia, debbe essere fra noi, meglio che da altri, giovata dalle vivaci e spontanee ispirazioni di Donizetti. Egli più di tutti, per la impo- nenza del suo nome, per la distinta cultura del suo spirito, per la molta eletta sua dottrina musicale, è l'uomo che l'arte italiana invoca nell'attuale suo periodo di transizione.

Non manchi all'alto ufficio che gli aspetta, non si curi ne dei dubbii dei timidi, ne dei sospetti dei begli spiriti sedicenti buoastai, nelle ciancie de' critici oziosi e dotti. Un novello stadio, si è aperto alla sua già sì bella carriera, si accinga a percorrerlo ardito e tengasi certo che lo accompagneranno de' loro voti quanti amano la gloria del genio italiano (4).

B.

(1) In altro foglio faremo di tenere acconcio discorso anche degli attori cantanti cui vennero affidate le principali parti di questo nuovo melodramma; e al tempo stesso procureremo di discorrere particolarmente alcuni de' pregi che in questo primo articolo accennammo solo in modo sommario.

VARIETÀ.

Dizionario Musicale CRITICO-UMORISTICO.

(Ad un bizzarro bello spirito nostro amico è piaciuto comunicarci alcuni brevi piccanti articoli estratti da un suo dizionario musicale critico-umoristico che quanto prima vedrà la luce raccomandato da una molto faceta prefazione. In questa sua operetta il nostro buon dilettante si propone di esporre con stile disinvolto e senza pretesa dogmatica quelle dottrine sia tecniche, sia critico-estetiche, le quali a lui parranno degne di essere considerate da quanti tra noi (e sono molti) professano l'arte musicale, digiunti essendo quasi al tutto delle più ovvie nozioni dell'arte stessa. A rendere poi più piacevole la lettura di essa operetta, egli molto opportunamente avvisò frammezzare gli articoli di mera definizione scientifica o pratica con altri nei quali si offerisse a spizzico una specie di fisiologia della natura artistico-musicale considerata nelle sue diverse relazioni colle professioni teatrali, colle consuetudini della società, coi costumi ec. Questa certamente sarà la parte più gradevole e significativa del dizionario in discorso, e noi nella scelta che faremo de' saggi da offrire ai nostri lettori, la preferiremo all'altra che pure somministrerà non iscarsa materia pe' nostri fogli. A dare più chiara idea della cosa presentiamo senz'altre parole alcuni articoletti della lettera A.)

ABBASSAMENTO DI VOCE. Parola usata di frequen-za dai cattivi cantanti per ottenere che il pubblico sia indulgente alle loro stonazioni ed agli sforzi disgraziati di una lagrime o già logora o ribelle per natura alle felici modulazioni. Non di rado i così detti *improvvisi abbassamenti di voce*, che tanto spesso anche sui cartelli dei nostri primari teatri vediamo adottati a pretesto di una scusigliata mediocrità, sono cagionati dal falso sistema di composizione melodrammatica adottato da alcuni compositori del di d'oggi, e dalla inesorabile avidità di taluni impresarii imperiti, ai quali poco cale che un cantante si rovini nella voce purché regga bene o male a cantare per un dato numero di recite consecutive certe parti tessute a dispetto de' migliori principii del bel canto, della logica musicale e del buon senso drammatico. - Nelle parole o gettate là sul proposito degli *improvvisi abbassamenti di voce*, si acchiude in germe il tema di una dozzina di articoli critici ne' quali si porrebbero in chiaro le prime ragioni del funesto decadimento della buona e classica scuola italiana. Ma di ciò a suo luogo.

ABBAIARE. Vorrebbe essere indicato con questo molto espressivo vocabolo il modo di cantare usato da certi virtuosi senza virtù, specialmente bassi o baritoni, i quali, pensandosi di dar colorito e accento alle fasi melodiche più marcate e di far pompa di energia di polmoni e d'espression drammatica, non avvisano, i poverini che gettano in faccia alla platea certe voci alle quali starebbe bene un altro nome! Quanti gran sacerdoti della lunga barba, od eroi guerrieri gravi o ruotanti, o paladini del medio evo, se avviene che in qualche sublime punto tragico si conitino e si esagitino per produrre un profondo effetto drammatico, lasciano in dubbio l'intelligente se abbiano cantato ovvero... (Vedi la parola di questo articoletto).

(Sarà continuato).

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omenoni N. 1720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 2. DOMENICA
9 Gennaio 1872.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. -- Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *Ta musique, par des inferieurs vivés, accentués, et pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peut tous les tableaux, rend tous les objets.*
• *soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'isterno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omnesoni N.º 1730; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

DISCUSSIONI MUSICALI.

Opinioni del sig. Fétis intorno agli artisti musicali italiani. — Bellini giudicato dai Milanesi. — Insussistente paragone tra Bellini e Rossini. — Idea dello stile di Bellini e quale avvenire si prepara alla musica belliniana. ec.

L chiarissimo signor Fétis, attualmente direttore del Conservatorio reale di Bruxelles, e tempo fa redattore in capo e fondatore della *Revue et Gazette Musicale* di Parigi, ebbe troppo spesso a parlare con pochissima soddisfazione dell'attuale condizione della musica nella nostra Italia. Diremo anzi di più: ogni qualvolta l'occasione lo recò a manifestare l'opinione sua riguardante i migliori compositori italiani viventi, e pigliar'ad esame le loro produzioni principali, sempre si spiegò in termini di biasimo tutt'altro che ambigui. Noi non affermeremo certamente che i suoi sfavorevoli giudizi siano al tutto mancanti di buone e ben ponderate ragioni. Noi pure siamo insieme con lui persuasi che ed egli e molti altri distinti stranieri, teoristi e pratici rinomati, non parlano affatto alla ventura allorché lamentano l'attuale decadimento dell'arte musicale italiana; ma se su questo proposito ci siam già preparati a dir francamente delle verità non molto cortesi, nella mira che abbiamo ad esser seme di buoni e desiderevoli frutti, non vorremo però lasciar di opporre le nostre contrarie osservazioni ogniqualvolta ne parrà che le sentenze di condanna che si scaglieranno a disdoro dell'Italia musicale d'oggi non sian conformi al vero od anzi sappiano alcun po' di sistematica preoccupazione o di nazionale gelosia. E questo, o ci sbagliamo, o ne pare in qualche parte il caso del sig. Fétis, al quale diremo, non senza il rispetto dovuto agli alti suoi titoli. — Allorché una persona tanto altamente benemerita della scienza qual siete voi, e versatissima nelle più eminenti sue disquisizioni filosofiche e tecniche, assume l'ufficio di proclamare al cospetto dell'Europa la propria opinione intorno alla sapienza o all'ignoranza delle nazioni in fatto di musica, deve, per addimostarsi giusto, farsi carico di tutte le ragioni pro e contro riguardanti il suo tema, e non limitarsi a contemplare il quadro dal solo suo lato scuro per essere poi autorizzato a gridare con tuono di raccapriccio che quel quadro è tutto negro e tenebroso! E in quanto allo stato della musica nella Italia attuale aggiungeremo: perchè vi siete voi data tante volte la briga

di deplorare i guai molti che porgono cagione di giusto malcontento agli spiriti imparziali, e non vi siete poi fatto nessun carico delle osservazioni in senso contrario che ben avreste saputo metter innanzi quando vi foste proposto un diverso assunto? O ci spieghiamo meglio: perchè ogniqualvolta avete a far parola di taluni dei principali nostri maestri viventi, foste tanto sollecito di far chiara con pochissime eccezioni la vostra irreverenza sul conto loro, pigliando a considerarli troppo strettamente sotto il solo aspetto di quella dottrina scientifica e di quella tecnica superiorità che è senza dubbio fondamento precipuo dell'arte, ma non vuolsi mai confondere coll'arte stessa, e non vi deste poi il menomo pensiero di esaminare se dal lato dell'abbondanza delle idee, del sentimento, del gusto, della prontezza di ispirazione essi meritavano dal più al meno quel po' di considerazione che senza tanti complimenti negaste loro con troppo rigida severità?

Acconsentiamo con voi quanto volete che, onde un compositore si meriti i titoli di sommo, debba accoppiare alle doti di mente e di cuore or accennate quella assoluta profondità scientifica senza la quale il genio non può farsi valere nella sua pienezza, o imperfettamente e stentatamente si manifesta, ma non possiamo indurci a credere con voi che ei sia da disistimarsi al tutto, se a cagione degli imperfetti suoi studii o del non compiuto sviluppo delle sue facoltà, dalle sue composizioni non traspare il vasto e consumato sapere che anche i più grandi maestri solo presso al finire della loro carriera palesarono nella maggiore pienezza.

Fuammo indotti a rivolgere al sig. Fétis queste poche parole dall'aver scorsa una sua prima lettera inserita nel n.º 68 della *Gazette Musicale* quale esordio ad altre nelle quali il dottissimo professore di Bruxelles pare si proponga farci affiggere altamente colla esposizione di tutte quelle ch'ei chiama attuali miserie musicali della patria di Rossini e di Bellini. E appunto sul conto di Bellini, egli, a parer nostro, si lascia trascorrere a sentenze ed opinioni delle quali vogliamo far giudici i nostri lettori spassionati. — Parlando il sig. Fétis del primo dei due or nominati maestri, ed accennando al discepolo ch'ebbero a soffrire in Francia gli interessi economici di lui per le violenti mutazioni politiche ebra operate dalla Rivoluzione del Luglio, viene ad informarci come, a cagione del disgiusto patitone, e per essersi accorto che gli ve-

nia scemando in parte il pubblico favore ond'era stato l'idolo fino allora, ei si risolvesse a lasciar Parigi e a ridursi in Italia. « Egli partì nel febbraio del 1857 (è il sig. Fétis che parla) e si fermò lungo tempo a Milano. Qui gli era serbata una peripezia non meno singolare di quella per la quale erasi allontanato da Parigi. Bellini era diventato il compositore favorito degli Italiani. Questo giovane maestro, i cui successi eran stati contestati alle prime rappresentazioni di quasi tutte le sue Opere, le avea poscia vedute esaltar l'entusiasmo de' suoi compatriotti. I meno fanatici de' suoi ammiratori (e si noti bene questa frase) lo avevano considerato come il successore possibile di Rossini; ma ben presto le cose non istettero limitate a questi termini, perocché ed opuscoli ed articoli di giornale si pubblicarono per spiegare in esame questa questione: chi fosse uomo dotato di maggior genio, se l'autore dell'*Otello* e della *Semiramide*, ovvero quello del *Pirata* o della *Norma*. Nel momento in cui Rossini arrivò a Milano questa grottesca polemica era terminata col trionfo del suo debole rivale. Era perfettamente consentito che la superiorità di Bellini non poteva essere contestata, e che questo giovine, il quale non ebbe che poche idee e le cui ispirazioni furono sempre monche (*écourtes*), che scriveva male e che non ebbe mai se non se debole l'istinto dell'armonia e della stromentazione, veniva senza complimenti messo al di sopra di colui la cui ricca immaginazione ha saputo trasformarsi in tante guise, nel *Tancredi*, nel *Barbiere*, nell'*Otello*, nella *Semiramide*, nel *Mosè*, nel *Guglielmo Tell*. D'allora in poi le cose mutarono d'aspetto. Bellini ormai non è per noi che un nome storico e tra breve sarà dimenticato, perocché il *Pirata*, la *Straniera*, i *Capuleti* e la *Norma* disparvero affatto dai teatri. Vergognosi del loro abbaglio, pare vogliono al presente gli Italiani cancellarne la rimembranza colla considerazione e dirò anzi col rispetto di che circondano Rossini. »

Ogni lettore dotato d'un grano d'imparzialità rileva di primo tratto le molte repliche agevoli a farsi a quanto è detto nelle poche righe del sig. Fétis or citate. Quanto a noi verremo notando quel che segue.

Non è punto vero che i meno fanatici tra gli ammiratori di Bellini lo considerassero come il possibile successore di Ros-

sini. I buoni e imparziali intelligenti milanesi, al primo udire le composizioni di Bellini, ebbero a provarne grandissima soddisfazione; perocché notarono a primo tratto nello scrivere del giovane maestro siciliano i felici tentativi di ricondurre lo stile drammatico musicale alle schiette e pure sue forme naturali, presentando la frase melodica sviluppata con semplicità e chiarezza e sfrondata d'ogni bizzarro contesto di note e più presto destinata a scuotere con penetrante accentuazione la sensibilità morale dello spettatore, anziché a sorprendere o a lusingare la sua percezione fisica. I meno fanatici ammiratori del Bellini, udite le prime recite del *Pirata*, applaudirono in lui un compositore, il quale, lungi dal pretendere a mutare di primo lancio il sistema melodrammatico in voga al suo tempo, accennava di voler fare i possibili sforzi a mettersi su una strada migliore, pieno della brama e fors'anco della speranza che col perseverante e indefesso studio de' sommi modelli sarebbe pur giunto a meritarsi quel tanto di fortunato innovatore al quale aspirava non senza qualche buon fondamento. Ben avvisarono essi di leggersi ch'ei non possedeva al certo tutto il tesoro delle doti di fantasia e di sapienza che sariali bisognato a superare con irresistibil possa le immense difficoltà cui doveva farsi incontro per giungere al compimento de' suoi voti, e non di meno sperarono che in grazia della sua indole altamente passionata e tutta meridionale, a quanto sarebbe mancato nelle sue Opere in ricchezza d'invenzione, in isfoggio di svariate e originali forme, in ampiezza di sviluppi, in grandiosità e potenza di prestigii stromentali, avrebbe supplito colla verità costante della espressione drammatica, coll'abbondanza del sentimento e col sempre evidente proposito di imprimere alle sue partizioni un sì vivo colorito poetico, che desunto dall'indole e dall'intimo pensiero del poema, sempre tendesse a unificarsi con questo, e a formare un tutto caratteristico e inalterabile nelle menome sue proporzioni.

Questa aspettazione non venne punto delusa nelle composizioni belliniane susseguite al primo suo clamoroso saggio. La *Straniera*, la *Giulietta e Romeo*, la *Sonambula*, e più di tutte la *Norma* e i *Puritani*, marcarono i continui progressi di un ingegno che incessante tendeva a lanciarsi verso le più limpide regioni della creazion musicale; e i giusti apprezzatori del merito di questo insigne Italiano applaudirono ai generosi suoi sforzi mercè i quali, senza arrogarsi di voler sostituire né la propria maniera, né il proprio stile ad altre maniere e ad altri stili, ambiva però ad essere riconosciuto felice apostolo di un genere di musica drammatica, che nell'Italia nostra poteva col tempo esercitare, come infatti esercitò, una molto utile reazione (1).

Nessuno degli ammiratori del Bellini, e non solo gli ammiratori ragionevoli, ma neppure gli esaltati, coloro che acclamavano in lui il melodista pittore degli affetti, lo scrittore passionato che aveva saputo trovare la più penetrante accentuazione musicale dell'amore, della gelosia, del dolore concitato, dell'ira, del terrore...; nes-

suno, dicevamo, osò mai profferire la stolta bestemmia ch'ei potesse essere vantato né pari né tanto meno superiore al grande Rossini, né tale in somma che avesse a far dimenticare le mirabili creazioni del più immaginoso tra i compositori di tutte le età e di tutte le nazioni. Ben è vero che taluno scrittore da giornale lasciò traviar la penna a stendere qualche articolo ispirato da un cieco impeto di adorazione effimera. Ma assolutamente neghiamo che in Milano siasi mai ventilata sul serio la quistione se fosse più uomo di genio l'autor del *Pirata* e della *Norma* o quello dell'*Otello* e della *Semiramide*, e meno poi che al giugnere di Rossini tra noi essa quistione fosse già sciolta a tutto onore del suo antagonista. A cagione della pochissima cura che si diedero fino al presente i fogli nostri di esercitare sullo spirito del pubblico l'influenza di una critica musicale illuminata e filosofica, e per l'effetto di molte altre cause che tendono pur troppo a pervertirne il gusto, molte volte si appalesò questo non conforme ai savii principii del bello, e trascorse anche a riprovare talora ciò che voleva essere lodato o ad esaltare più o meno quanto era da condannarsi all'oblio; ma, astrazione fatta di alcuni casi speciali (che però vorremmo vedere meno frequenti), il giusto sentimento e il retto criterio di ciò che veramente ha un merito distinto nelle manifestazioni varie del genio musicale, predomina spessissimo sia ne' nostri teatri, sia nelle nostre grandi accademie sopra quella specie di materiale e zotica pretesa alla intelligenza di pratica che troppo facilmente vien messa innanzi dalla moltitudine de' così detti abituati. Vogliamo dire con ciò che, ove il signor Fétis, allorché fu ultimamente di passaggio per Milano, si fosse data la briga d'informarsi un po' più a fondo del modo col quale sanno tra noi sentire il bello e il buono in fatto di musica, non il volgo delle platee (eguale dappertutto) ma le persone colte e i veri amatori, non avrebbe gettate là a caso quelle poche frasi male a proposito destinate ad esporre una falsità di fatto colla intenzione di formulare un inconveniente e ingiusto giudizio. Noi mettiamo pegno, e ne assicuriamo il signor Fétis, che anche ne' giorni in cui più alto suonava tra noi il nome di Bellini, e i cuori erano più che mai inclinati a palpitare alle sue soavi cantilene, ove si fosse annunziato, non un'Opera intera, ma un solo pezzo di musica nuova dovuto al genio del grande maestro, l'attenzione pubblica si sarebbe di lancio rivolta ad esso, e il grido dell'acclamazione più entusiastica avrebbe trovato un eco in tutti gli animi ricorderoli dei prodigi di una incomparabil musa! Era ella colpa de' Milanesi se mentre Bellini faceva succedere partizioni nuove a nuove partizioni, il cigno di Pesaro taceva ne' dolci suoi ozii?

Come ebbe il torto di dare in una inconcepibile esagerazione o di pigliar anzi un solenne abbaglio nell'affermare che fuvi un momento in cui in Milano Bellini aveva fatto dimenticare Rossini o poco meno, così grandemente si ingannò il sig. Fétis nell'aggiungere che poco dopo quel periodo di fanatismo belliniano, il povero maestro di Catania cadde per noi in letale oblio. A confutare una sì falsa asserzione ne basti l'appellarsi a tutti coloro i quali anche nelle più recenti stagioni teatrali, non solo in Milano, ma in ben molte altre città d'Italia, ebbero ad assistere alla rappresen-

tazione, non delle sole migliori Opere di Bellini, ma ed anche delle meno lodate. Siane un esempio la *Beatrice Tenda* cui non toccò mai come in quest'ultimi tempi più bella sorte ovunque fu data, ed ebbe a smentire con clamorosa riuscita l'erronea opinione invalsa che fosse opera non degna dell'autor della *Norma*! Da che la morte ci rapì l'insigne maestro, anziché scemare, andò sempre crescendo la voga per le sue ispirate creazioni, e doveva essere così. Concepita più per vigore di sentimento che per esuberanza di vena inventiva, più propria a parlare all'anima con accentuazioni passionate, anziché con isfoggio di svariate combinazioni melodiche originali e bizzarre, la musica di Bellini vedrà dilatarsi la sfera di coloro che sapranno degnamente apprezzarla in ragione che, col progredire della civiltà de' popoli, si accrescerà di pari passo la finezza del sentire e la delicatezza del gusto, e si farà più comune quella squisita e scelta maniera di giudicare del bello nelle arti che solo è compartita dalla cultura dello spirito congiunta alla nobiltà dell'animo.

Ma ciò che ora non facciamo che accennare sarà forse tema di più sviluppato ragionamento in altri fogli, ne quali proveremo a far chiaro ad un tempo quanto il chiarissimo sig. Fétis non solo (a nostro giudizio) apprezzasse inconvenientemente il genio del Bellini, ma ed anche desse poco giuste sentenze intorno ad altri primarii nostri compositori ed artisti (2).

B.

(1) Il *Grande Dizionario degli uomini musicali*, opera acclamata dell'egregio direttore del Conservatorio di Bruxelles, ne offrirà parecchi temi di polemica che noi dedicheremo al doppio ufficio di rettificare gli sbagli di fatto ne quali ei ne sembra incorso, massime nella parte italiana, e di contrapporre a quelle dell'egregio Autore le nostre opinioni sul conto de' molti nostri artisti viventi.

B.

CRITICA MELODRAMMATICA.

Altre osservazioni critiche intorno alla *MARIA PADILLA*, del maestro DONIZETTI.

Abbiamo detto con tutta franchezza nel nostro primo articolo che della *Maria Padilla* ne piace molto più la terza parte delle altre due, e che la prima di queste ne sembra poco felicemente contestata di pezzi gli uni agli altri appiccicati senza veruna adesione od omogeneità drammatica. Veniamo ora alle prove e procuriamo di mostrare che questo difetto di unità e di fusione dello spartito è da attribuirsi in gran parte al poeta, il quale da una discreta tragedia francese trasse un discreto argomento teatrale, che poi discretamente guastò per volere in qualche modo acconciarlo alle convenzionali esigenze della scena lirica.

Cominciamo dall'aria di sortita di madamigella Ines. Circondata da un coro di scudieri e paggi, non punto diverso da cento altri cori coi quali si aprono cento e più altri melodrammi, ella viene a dirne su una sufficiente filastrocca di versi per parteciparci la novella del suo matrimonio con don Luigi, e per contarci meraviglie del suo sposo e dell'amore che gli porta, tutte cose delle quali assai poco importa allo spettatore e pochissimo all'interesse ed all'economia del dramma. Ma siccome, giusta le convenienze teatrali, ci voleva la cavatina della prima donna comprimaria,

(1) Alcuni pochi compositori guastamestieri, affettando di imitare lo stile belliniano, mancanti del forte e poetico suo sentire, produssero un genere affettato e bastardo, del quale a suo tempo procureremo di fare la debita giustizia in questi fogli.

così il poeta volle ficcarli a tutto costo quella pagina di righe rimate, e il maestro dovette pensare a musicarla. E ciò in che modo? — Dal più al meno, il solito *recitativo*, il solito *andante*, la solita volorina che va a legarsi alla *cabaletta* proposta, dagli stromenti da fiato, poi la cadenza finale e il pezzo è bell'è fatto. Pensieri aggraziati, felici periodi melodici non ve ne mancano, ma novità nel concetto, niente. E ne più né meno una bella cavatina come ormai ve ne ha tante e tante; e quanto a Donizetti state pur certi che, ove il vogliate, ve ne schiccherà di simili con tutta facilità. — La signora Abbadia la cantò con bel garbo, e con cara accentazione, e ne ebbe meritati applausi. Quanto al piantarsi di ella fa dinanzi alla ribalta e il non muoversi dal posto preso finchè la cavatina è finita, fate conto che non sia sua mente affatto la colpa, ma tutta della natura delle cose che dice, per le quali in verità sarebbe fatica gettata il darsi troppo pensiero del movimento scenico. Quando piacerà al nome protettore de' signori *librettisti* e maestri il liberarsi da questi eterni pezzi accademici che in quasi tutti i primi atti delle Opere nuove d'oggi ci si regalano, e che tanto varrebbe cantarli seduti al piano-forte, in cuffietta o cappellino di paglia e coi cori in frak nero e guanti bianchi, quanto il venir sfoggiandoli in costume storico e col l'apparato teatrale.

Sarà un po' più mite la nostra critica per quel che riguarda l'aria di *bravura* colla quale si presenta a fare la nostra conoscenza la protagonista del dramma, stantechè cominciamo ad osservare che la musica di questo pezzo è colorita in gran parte con bella intenzione. Lo stato dell'animo di una fanciulla innamorata, che mentre vorrebbe esultare alla gioia di un'amata sorella non può vincere un tal qual senso di mestizia, e sentesi forzata a confidarle le proprie ambascie segrete, è dipinta con molta verità in un *recitativo* magistralmente tessuto e con bel garbo ricamato di soavissime modulazioni. E ciò a che cosa è dovuto se non se all'essere animata la breve scena da una felice idea drammatica che al maestro fu feconda di belle e spontanee ispirazioni?

La signora Löwe indovinò con rara finezza il pensiero dominante nella prima parte di questo pezzo. Gli atti della persona e del volto, la dolce serenità degli accenti temperata di un non so che di patetico e di soave, e interrotta ad ora ad ora da qualche slancio di felici note destinate ad esprimere il presentimento di un incerto avvenire, tutte queste varie tinte ella colse molto bene e le fuse in guisa da conservare la speciale impronta della composizione musicale. Viene poi la stretta o *cabaletta* che voglia dirsi, a rapidissime scale, a salti di voce, a gorgheggi, a trilli lunghi non so quante battute; ma tutte queste gemme tanto care a molti, ed eseguite con rara abilità dall'attrice cantante, noi non le gustiamo gran fatto, e le ragioni crediamo averle già abbastanza indicate. Aggiungeremo solo che questa seconda porzione dell'aria e a parer nostro interamente fuori di carattere e guasta e rompe in mal punto la molto bella unità di stile con cui in tutto il corso del melodramma ne sembra concepita l'intera parte di Maria. Queste nostre teoriche forse a taluni parranno troppo rigide, ma noi non sappiamo che farci. Ne basta che le sieno desunte da principii incommutabili, e per ciò solo abbiamo protestato di volerle professare inalterabilmente senza

darci fastidio del voto contrario di chi non la pensa come noi.

Siamo alla terza scena. La governante delle fanciulle viene ad annunziare una visita del Conte Mendez, niente altro che il re travestito. E egli introdotto con tutto onore, ed entra accompagnato da un picchetto di guardie le quali (e nota bene che il re è in istretto incognito) vanno a schierarsi nel fondo della sala e stanno la colle picche alzate a udire tutte le belle frasi galanti che il loro signore sfoggerà colle due vezzose damigelle. Ciò è fuori del costume storico, e della convenienza.

E molto lodevole la perspicacia colla quale il maestro seppe tessere il canto di sortita di don Pedro in modo che mentre molto bene si esprime in esso la nobile galanteria, traspare ad un tempo il segreto della sua passione amorosa per Maria. Ronconi è attor cantante troppo esperto perchè ci fosse dubbio che non sapesse molto finamente investirsi di questo pensiero e animarlo di tutto il prestigio delle sue spontanee e ben accentate modulazioni. È un vero peccato che nel melodramma intorno al quale ci occupiamo sia toccata a questo distintissimo artista una parte al tutto passiva. A nostro giudizio il poeta doveva o rinunziare interamente alla pretesa di ritrarre il don Pedro della storia, (1) severo, inesorabile nella giustizia, crudele nell'impeto della collera, per pigliar a dipingere invece un carattere molto meno odioso; ovvero propostosi una volta di foggiarlo a quel modo, doveva improntarlo di tutto il fuoco, di tutta l'ardenza superba che meglio convenivasi ad un' indole eccezionale decisamente appassionata. Ma sembra a noi che il don Pedro del melodramma sia troppo sdolcinato e paziente ove dovrebbe essere tutto impeto e bollire, e all'opposto inesorabile e bassamente crudele ove ne piacerebbe vederlo magnanimo e forte della sua sovrana grandezza. Il maestro troppo ligio alle intenzioni del poeta non adoperò forse quanto avrebbe potuto a temperar meglio le tinte di questo carattere, a nostro dire, sbagliate.

Spieghiamoci meglio con un pochino di analisi.

Nella scena quarta ci va a dare la scialata alle finestre di donna Maria. Costei ne è avvisata prima ch'ei siasi calato nella camera di lei, ed ella non so con quanta prudenza, non ordina già che si chiuda il balcone e che la governante si fermi a tenerle compagnia; ma al contrario lascia spalancato le imposte e manda via la buona vecchia col solo farle vedere un pugnale che si tieni presso in un astuccio, e darle a capire che se ne servirà quale salvaguardia! La situazione, sebbene un po' forzata, non manca di calore drammatico ed è fin qui sufficientemente rapida e decisa. Il concitato e incalzante movimento della musica molto opportunamente dipinge ad un tempo la natura del punto scenico, la trepidazione della fanciulla e l'ansia agitata ma repressa del giovine innamorato. Ma poi non ne piace allo stesso modo l'atto troppo comunemente teatrale di D. Maria, la quale al primo affacciarsele di don Pedro gli mostra alzato il pugnale e fa il gesto di volersene incidere. E colui che altro trova a dirle di meglio per placarla se non se queste poche parole: « Non temete... perdionate all'amore... » ed ella con disprezzo: « quale amore! » Poi subito per parte di

Maria rimproveri amari e proteste d'innocenza, per parte del re avventuriero espressioni giovanili di tenero affetto e geniti. O ci inganniamo o la situazione voleva essere presa con molto maggior calore e contrasto più animato di affetti, e prestarsi quindi più opportunamente ad uno sviluppo musicale ardito, vigoroso, incalzante. Ma forse il poeta anche qui fu servo delle solite regole *librettistiche* e volle dare al compositore la stoffa da svolgere il solito *largo* di prammatica che si premette a tutt' i duetti. Manco male che questo di cui parliamo è lavorato con rara finezza e garbo di frasi e dai due cantanti mirabilmente interpretato. — Don Pedro promette a Maria di sposarla; anzi non solo promette ma giura; e allora la fanciulla si placa; ed ecco quindi susseguirsi naturalmente la *stretta* o secondo tempo del pezzo in cui i due amanti, un istante prima separati dalla punta di un pugnale, ora si gettano in braccio l'un dell'altro (2) e si giurano felicità e fede eterna. Or domandiamo francamente: è ella questa una situazione che abbia della novità e della vera forza drammatica e innalzi il carattere dei due personaggi posti in contrasto d'affetto, o non serve anzi a rimpicciolirli l'uno a fronte dell'altro? Maria corre rischio d'essere eredita una scaltrezza che sa molto bene le arti colle quali toglier di mezzo le indecisioni di un innamorato esordiente; Don Pedro fa la figura d'un buon giovinetto inesperto che si spaventa delle tragiche minacce dell'Amorosa, e per torsi dalla paura s'affretta a giurare con tutta solennità un patto al quale mancherà quanto prima con una disinvoltura tutt'altro che eroica. Non sarebbe stato molto meglio ordire la scena in modo che, investito con severa ma vigorosa invettive dalla forte donzella spagnuola, indarno l'ardente don Pedro opponesse le calde sue proteste, e da ultimo si vedesse volgere da lei con nobile disdegno le spalle, ed egli se ne rimanesse col cuore compreso di un misto di sdegno e di meraviglia, e più che pria rinfocata la sua amorosa fiamma? Ma per una scena così svolta voleasi non già un pezzo di musica diviso nei soliti due tempi e coi soliti ricompitivi strumentali e i ritornelli e la *cabaletta* d'uso; ma bensì tutto fuso di getto in un solo movimento, tessuto di modulazioni ora passionante e tenero, ora agitate e divampanti secondo il vario fluttuare degli affetti. La fantasia vivace di Donizetti non gli sarebbe mancata al bisogno, e il suo molto sapere gli avrebbe prestate le tinte necessarie a dar caldo risalto alla scena. La quale, o ci sbagliamo, o concepita nel modo da noi supposto riusciva di effetto indubitato. I modelli di così fatte magistrali composizioni non mancano; ma è duopo andar a cercarli ne capolavori dei grandi maestri troppo a' di nostri trasandati. Però il dnetto di Donizetti tal qual sta nella partitura, e considerato meramente come lavoro musicale, è un pezzo di bella fattura, e riuscire gradito ogni qualvolta lo interpretino attori cantanti della portata di un Ronconi e della Löwe.

Tiriamo innanzi. — Il carattere di Ruiz, il vecchio spagnuolo superbiamente geloso del proprio onore, e il meglio delineato in tutto il melodramma; ed ecco quindi il maestro che felicemente ispirato non esita punto a trovare le locuzioni musicali e i colori convenienti a ritrarre la fiera e passionata

(1) Sopraddetto el eruel, el giustiziero.

(2) Vedi il libro.

sembianza. Veggrasi in fatto con quale ampiezza di stile ci si appresenti nel recitativo e nel largo della sua grande aria di sortita: la forte anima dell'esule che torna a riveder la patria col cuor lacerato dal dolore dell'onta gettata sul nome dei Padilla da una figlia colpevole, si riflette ne' caldi suoi accenti o lamentevoli ora impetuosi, secondo che sono diverse le idee che si alternano e turbano la sua mente.

Il secondo tempo di questo pezzo si svolge con un bell'effetto di felici modulazioni e si epilogga sapientemente in una cadenza finale nodrita di qualche felice armonia. Solo che siamo ora a notare di nuovo il guaio già osservato in altri pezzi, vogliamo dire la poca o nessuna originalità nella forma generale. Quest'aria è felicemente tratteggiata nei dettagli, ricca di colorito, ma ordita con tal disegno che dal più al meno la fa essere somigliante nel tutt'insieme a tant'altre arie di comparsa.

Il sig. Donzelli, attore di fama già ampiamente consolidata, deve molte obbligazioni al maestro il quale con particolare accortezza ottenne di porre in bella evidenza i suoi speciali mezzi di canto, non alterando mai il carattere della scena e congegnando in modo i suoi numeri che certi sfoghi di voce, lungi dal sembrare incomposti aggiugnessero forza o più o meno alla drammatica espressione. Solo ci sarebbe piaciuto che il signor Donzelli, pensando alla natura della situazione morale in cui si trova in quel particolare momento il personaggio da lui rappresentato, avesse studiata la sua azione scenica e misurata l'intensità della musicale declamazione in modo da far comprendere che i suoi scoppi di dolore ed ira erano effetto momentaneo della irrefrenabile ardenza del suo animo anziché il prodotto di certe maniere di canto in lui abituali e quasi diventate ingenite. A taluno degli spettatori al sentire il vecchio proscritto, che di soppiatto si inoltrò nelle stanze del palazzo regio, promettere con tanta foga in parole di minaccia contro il medesimo don Pedro, potrebbe sembrare più che strana la sua imprudenza, ove pensasse al luogo in cui si abbandona senza ritrigno al suo furore, e alle persone che per caso potrebbero udirlo e mandar a vuoto il suo disegno di vendetta.

Queste nostre critiche osservazioni sono sempre dettate dal proposito di occuparci anzi tutto della ragion drammatica e della possibile verosimiglianza scenica. Noi siamo intimamente persuasi che in fatto di rappresentazioni sieno musicali o nol sieno, debbasi anzitutto rispettare l'illusione: violata questa e la tanto bramata impressione morale è tradita: voi vi aspettate di commovervi, e se siete uomini di buon senso non fate che indispettirci: i vostri affetti si tacciono in voi, o tutto al più, una passeggera soddisfazione materiale vi è data in scambiu di quelle vive impressioni che avrebbero dovuto scuotere il vostro spirito e toccare il vostro cuore.

(Sarà continuato.)

UN DUELLO ALLA PISTOLA, melodramma semiserio di F. REGLI, musicato dal M. DEGOLA (1).

Troppo più di frequente di quanto vorrebbero gli imparziali accade che le nostre platee si affrettino a dar contraria sentenza

(1) Prodotto in Milano sulle scene del Teatro Re, la sera del 25 dicembre 1844, e cantato dalla signora Tavola e dai signori Caggiati, Zucchini, Cavisago, ecc.

di uno spartito nuovo, massime se dovuto a compositore di fama nascente, senza tener giusto conto della parte di colpa che nell'esito infelice di esso spartito è dovuta all'esecuzione. Di solito si giudica cattiva o pessima la povera musica e non si bada più che tanto se a farla sembrar tale contribuiscono la trascuratezza e la insufficienza di que' signori cui fu dato offrirle per la prima volta al pubblico giudizio.

Ben è vero che talora il disgraziato spartito, per la migliorata esecuzione, vien in seguito a poco a poco rimettendosi nel generale concetto: ma intanto, e poiché esso fu condannato le prime sere, la prima voce che ne corse contraria si divulgò, corse per la posta alle città più vicine, venne propagandosi alle principali piazze teatrali, e prima che l'opera, colpita da questa sorte infelice, si rimetta, ci vuol del tempo molto, e il povero maestro esordiente ha un bell'aspettare che sorga per lui il giorno della giustizia e della verità! A rimediare in parte a questo male che di grandissimo danno può talliarsi riescire per l'arte, o disanimando un ingegno nascente o anche spegnendo del tutto il suo estro e il suo amore allo studio, devono adoperarsi per quanto è da essi i fogli più propriamente dedicati al progresso musicale, procurando di far un giusto riparto dei torti coll'indicare imparzialmente quali di essi siano dovuti al compositore e quali alla esecuzione. Se il caso del maestro Degola, l'autore del *Duello alla pistola*, non è proprio accennato tal quale nelle poche righe or premesse, certo è che in parte toccò anche a lui il mal destino cui abbiamo alluso nel breve nostro esordio. È fatto innegabile che riguardata nel tutto insieme l'opera del signor Degola venne male interpretata dagli attori cantanti, e che la mediocre sua riuscita è più che tutto da attribuirsi a ciò. Intanto cominciamo a riscontrare in questo spartito una tal quale unità di colorito che molto bene si presta a ritrar l'indole famigliare del dramma e ne conserva il carattere in un giusto mezzo, non alzandosi di troppo al serio né cadendo nel buffo deciso. Codesta temperanza nelle tinte ingenera forse un pochin di monotonia e dà luogo a giudicar di grettezza l'invenzione del maestro; ma anche qui è il caso di esser giusti nella retribuzione della colpa, osservando che egli dovette forse adeguare gli stanci del proprio estro alla misura di quelli del poeta, che per verità non furono né arditì né peregrini.

Ciò sia detto per altro con una riserva. Ad alcuni pezzi e principalmente ai cori de' soldati, non iscarsi nel libro, ben poteva dare il compositore un'impronta più viva e militare, e di questo modo far spiccare maggiormente l'altra tinta affettuosa e gentile, per la quale il maestro ne sembra più naturalmente inclinato, tanto che la coltiva con amore e ne riesce con buon effetto. Con questa particolare ispirazione stimiamo dettati i pezzi che il pubblico potè gustar meglio appunto perchè affidati a migliori interpreti. Accenneremo due arie del soprano, un duetto a soprano e basso e un altro a soprano e tenore. Un'aria del buffo ed un duetto dei due bassi, la cui esecuzione passiamo sotto silenzio, sembrarono a noi ben congegnati nello stromentale che il signor Degola svolge con accurata eleganza senza uscire dai limiti dello stile piano e melodico. Ciò però non possiamo dire del fare ricercato o preteso ricercato di due brani, ne quali cercando e non trovando il compositore, perde se stesso e insiem con lui

smarrisconsi i cantanti e l'orchestra. Il sig. Degola si attenga dunque a coltivare la melodia semplice e abbandoni un campo non suo.

Nel farci a tener discorso di questa nuova opera ne abbiamo sentenziata senza complimenti per cattiva l'esecuzione; ma ciò fu detto stando sulle generali e parlando dell'insieme. Ora vediamo se mai siavi alcun che di buono da spogliare nei dettagli.

Da quanto abbiamo potuto rilevare la signora Tavola ha un metodo piano e netto: buon gusto ed accento nelle fioriture; una accurata interpretazione dei canti, la quale però, o ci inganniamo, ne sembra un prodotto della mente anziché una vera ispirazione del cuore. Ma per carità non insistiamo su queste astruse distinzioni che per caso non avessimo a pigliar qualche granchio!

Certo è intanto che la signora Tavola possiede una bella voce di mezzo soprano; ed è peccato vero che od ella od il maestro, od ambedue insieme, abbiano voluto spingerla fino alla tessitura del soprano deciso con danno notabile nell'effetto, perchè appunto le note più elevate di questa artista appaiono secche e calanti se prese a mezza voce, stridule e nasali se di forza: il che accade ogni qual volta si voglia far violenza all'organo vocale per ottenere un'elevatezza maggiore di quella del naturale registro. Le sue note di petto e quelle di mezzo sono di un bel timbro, ed appunto di esse deve valersi la signora Tavola con ispeciale cura pel miglior effetto del suo canto. Abbiamo liberamente manifestato su di lei il giudizio che ci venne dettando la nostra poca dottrina pratica; e ci indurremo a credere di esserci ingannati quando altri più di noi esperto varrà a farcene persuasi.

Il tenore Caggiati fa sentire qualche bella nota ed anche un giusto accentare, ma difetta di eguaglianza nella tessitura vocale, né può dirsi educato a felice scuola, perciò che riguarda la pronunzia. Ne sembra però che altre pareti più vaste che non son quelle del Re potrebbero giovare all'effetto della sua voce che ha bisogno di essere spinta con sicurezza, laddove al contrario pare a noi ch'egli si creda costretto a rattenerla continuamente.

Il signor Zucchini, basso, dice molte cose con bel garbo.

Rimarrebbe a por fine a questa rassegna col far qualche parola del buffo: ma che cosa dire sul conto di lui? — Atteniamoci ad una considerazione generale.

I buffi degli anni addietro si credeano sciolti affatto dall'obbligo di cantare, per poter attendere più liberi a far ridere il pubblico; quelli d'oggi per non cadere nell'antiquato, si stimano sciolti anche dall'obbligo di far ridere. Or, dimandiamo noi che cosa rimane? — Davvero che la critica musicale dovrebbe adoperare a porre un qualche riparo a questo guaio dell'arte moderna! Alla peggio, e finché non sorgano artisti che soddisfino all'attuale bisogno di buoni bassi comici, sarebbe il caso, per così dire, che i più inetti si limitassero a recitare a misura di musica, rinunziando in buona pace per fino all'idea di incaricarsi delle frasi melodiche che i poveretti troppo barbaramente manomettono.

Ci resterà a dir molto male dei cori quantunque forniti di alcune belle e sicure voci, bene al contrario dell'orchestra quando rinunzia alla vanagloria di sopraffare le voci dei cantanti.

A. M.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Onneni N. 1720.

SUPPLEMENTO N. 1 ALLA GAZZETTA MUSICALE

DI MILANO.

9 Gennaio 1842.

LETTERATURA MUSICALE.

Esame e Proposta di ciò che manca per la compilazione di un Trattato di Acustica, compiuto ed applicabile alle arti. Di PAOLO ANANIA DE-LUCA, socio corrispondente della Reale Accademia delle Scienze. Presidente della Società Pontoniana ecc. Napoli, Stamperia del Fibreno, 1841, 144 pag. in 8." con una tavola sinottica.

È noto che la scienza de' suoni si distingue sotto un triplice aspetto: fisico, matematico ed estivo. Tratta l'*Acustica* della natura fisica del suono, come nasce e si propaga, e come si sente; la *Canonica* discute delle quantità e dei rapporti reciproci de' suoni, e della loro unione; l'*Estetica* s'occupa della musica quale oggetto di bella arte.

Molto fu scritto sull'*Acustica* in generale, e su i diversi rami suoi in particolare. Baccone da Verulamio fu il primo a parlarne più estesamente nelle sue opere. I principali autori, che dopo di lui si occuparono di tale scienza, furono: il professore Mengoli (*Speculazioni di musica*, Bologna 1670), il gesuita Bartoli (*Del suono de' tremori armonici e dell'udito*, Roma 1679), l'abbate Castel, Diderot, Lambert, e più di tutti l'alemanno Chladni nel suo *Trattato d'Acustica*, pubblicato in lingua tedesca a Lipsia nel 1802, ed in lingua francese a Parigi nel 1810. La quale opera famosa, rivista e rifusa, attesa i posteriori e recenti sperimenti e ritrovati acustici, potrebbe ancora ottimamente soddisfare all'uopo. Convien però confessare al signor De-Luca, che anche un cosiffatto trattato d'*Acustica*, sarebbe per verità compiuto nel tempo attuale, ma avrebbe difetto di un'accurata analisi del suono, e di una esatta nomenclatura. Il suo opuscolo indica perciò un nuovo sentiero ai futuri scrittori di questa scienza, ripetendo le cose esposte e dimostrate nelle fisiche moderne, ed entrando in tutte quelle discussioni necessarie a dimostrare la convenienza dell'impresa restaurazione.

Applaudendo noi alle proposte fatte dall'A., sospettiamo tuttavia che a non pochi questi nuovi termini acustici introdotti potranno sembrare difficili, bizzarri, e di una grande sottigliezza. Ma qui conviene riflettere due cose: primo, questa nuova nomenclatura sparisce affatto, riguardo alla difficoltà, in confronto colla nomenclatura moderna delle altre scienze naturali, delle quali nomineremo soltanto la chimica, e la gran confusione babilonica che essa presenta particolarmente nella botanica, tacendo della geologia e zoologia. Secondariamente, e questo è il punto essenziale, qualora trattasi di promuovere una scienza, coll'analizzare i di lei elementi, dando ad ognuno il vero significato col l'adequato vocabolo, si devono anzi tenere in gran conto i nuovi suoi termini tecnici, e non badare a certe apparenti minuzie.

Data così una idea generale del lavoro del signor De-Luca, verremo di mano in

mano esponendo in questa Gazzetta le cose più essenziali trattate ne' varj suoi capitoli, onde al lettore si rappresenti come ad un colpo d'occhio il ristorato nuovo quadro acustico.

E.

RIVISTA MUSICALE.

Matinée musicale per DONIZETTI.

Milano, chez P. Lucca.

Adunque questi nostri dilettanti han giurato assoluta guerra alla musica propriamente detta da camera? Tutti evasivi concertisti, accademici, o rattenimenti che vogliono chiamarsi e che pur si di frequente ci si regalano, non sono che un ammasso di ripetizioni di pezzi teatrali, e de' più acclamati, i quali privi dell'aiuto della scena, non è dubbio che non manchino, allorché sien giuochi da eccellente esecuzione, di una buona parte dell'effetto immaginato dal compositore. Intanto gli ascoltatori, o per remissenza o per gentilezza, applaudiscono, ed abbandonandosi così al tutto quel genere di musica che pure dovrebbe essere il fondamento e la parte integrante delle private riunioni musicali. Né è a dire che sian mancati di buone musiche di tal fatto; che i nomi di Rossini, Donizetti, Mercadante, Ricci ed altri di chiara fama ne frangono da ogni dubbio su tal proposito. Ed il Lucca pubblicava ultimamente l'ultimo *Album*, o *Matinée Musicale* che Donizetti intitolava alla Regina d'Inghilterra, e che è forse il più ricco di tutti gli altri di questo Autore e per numero e varietà di pezzi, nonché per accuratezza di stile. Questa *Matinée* componesi di cinque ariette, due duettini, un'altra arietta e due quartetti. Regna in tutti una invidiabile freschezza e spontaneità di melodia, dote caratteristica dell'autore cui s'aggiunge il doppio merito di servire ligamente alla parola. Gli accompagnamenti pure semplicissimi, pressoché sempre e leggermente arricchiti alla ripetizione de' *couplets*, giovano al migliore spicco della melodia. A voler toccare in breve di qualcheuna, loderemo la prima, che è una specie di *barcarola*, per un fare soavissimo italiano ed una tinta oltre ogni dire delicata e seducente, specialmente alle parole: *Deh! quanti fitti ha il mare, fa tanti baci aessi. Il Cavallo arabo, e La negra sono altre due ariette che vogliono essere tra tutte distinte; e la prima per la vaghezza dell'accompagnamento che esprime con bell'artificio lo scalfito del desiccario, l'altra per toccantissimo pensiero melodico. Pieno di nerzi è un duettino intitolato *La gelosia*, nel quale il canto scherzoso e leggero sul principio sta bene ai caratteri e dipinge la semplicità d'una gelosia e d'un dispettuccio pastorale. Lo stesso non crediamo poter dire della fine, ove, a cagione di alcune modulazioni un po' strane, e di esecuzione difficile, il pezzo si chiude un po' stentato e pesante, perdendo al tutto il primo colorito. Non così il duettino che segue intitolato *L'addio*, svolto assai delicatamente e pieno di passione.*

Chiudono questa Raccolta, come già accennammo, due *quartettini* a voce d'uomini, il primo senz'accompagnamento, ad eccezione di qualche tocco di bassi espressamente una campana, dalla quale appunto prende il suo titolo questo pezzo, pregevole per vaghezza d'armonia e bella disposizione di parti. Il secondo è tema militare e reca il nome di *Rataplan*. Ma tra i tanti *Rataplan* che ai giorni nostri invasero il mondo musicale, non esitiam gran fatto a dare il primato a questo dell'egregio Donizetti. È lavoro di bellissimo effetto, svolto con molta eleganza e leggerezza di forme e d'armonia, e con tal giusta misura e precisione temperato di serio e di buffo, che gliene emerge un'impronta originale piena di attrazione.

Il testo della maggior parte di questi pezzi è in lingua francese, ma la traduzione italiana lascia ben poco a desiderare, e per sufficiente eleganza di stile (quanta almeno possa ottenere in una traduzione sì ristretta ed obbligata) merito per giusta accentuazione, in crasi che né la melodia né la parola non restano mai storpiate, come quasi sempre avviene in cotai versioni.

A. M.

VARIETÀ.

Lettere diverse pervenute all'Ufficio della Gazzetta Musicale.

— 4. Mi associerò alla vostra Gazzetta Musicale se rinunzierete al tuono severo e alla rigida critica che, dal saggio che ne date nel primo vostro foglio, sembra vogliate adottare fosse per rendervi singolare fra gli altri giornali nostri che parlano di musica e di teatri alla buona e senza pretese.

— 2. Mi sottoscriverò volentieri alla Gazzetta Musicale che avete cominciato a dar fuori se prometteste di tener duro nel proposito fatto di dire senza complimenti la verità e mettere allo scoperto i molti guai delle arti teatrali italiane. Sarà questo il miglior modo di rendere utile il vostro giornale, e non farlo servire a solo frivolo passatempo.

— 3. Ricuso l'associazione al vostro foglio per la sola ragione che non volete occuparvi di notizie teatrali. Io le amo alla follia le notizie teatrali, e non so concepire come si abbia il coraggio di intraprendere la pubblicazione di un foglio rinunziando a questa importantissima materia. Note inoltre che non farete associati nella classe de' virtuosi, i quali si sottoscrivono ai giornali quando sono certi di esser lodati da essi per la più piccola loro comparsa.

— 4. Mi associerò non ad una sola ma a due copie del vostro Giornale, se saprete perseverare nella massima che sembra abbiate adottata di non occuparvi niente affatto di notizie teatrali. Anzi quanto prima vi manderò un articolo nel quale vi spiegherò in che modo e sotto quali ispirazioni vengono per consueto compilate queste notizie dai così detti corrispondenti de' giornali, e avrete argomento di persuadervi d'aver fatto molto bene a lavare le mani.

— 5. Desidereremo volentieri l'articolo e se sarà dettato con urbanità e moderazione lo diremo senz'altro ai lettori del nostro foglio.

NOTIZIE TEATRALI.

MILANO. — La sera di giovedì or passato si produsse per la prima volta sulle scene del nostro Gran Teatro la nuova Opera di Pacini, la *Saffo*, ch'è composta pel teatro di San Carlo in Napoli, ove ebbe molto buon successo (1).

È a nostro giudizio questa nel tutt'insieme la partizione meglio concepita delle molte che conosciamo del ch. autore degli *Arabi nelle Gallie*. In generale lo stile ne è severo, semplice a quando a quando, ora elegante, ora passionato, e non privo di una tal quale tinta caratteristica, che per qualche ammiratore speciale potrebbe anche sapere di greco antico! Forse la vena del maestro fu animata dalla bene ordinata tela della tragedia lirica del bravo Camarano, nella quale sono a lodare non poche scene felicemente ideate e svolte con bella proprietà poetica. Ed appunto in queste scene il sig. Pacini fa mostra di maggiore fantasia, e l'effetto drammatico musicale è recato a un segno non ordinario.

Siano prova di quanto affermiamo il setto che chiude la seconda parte, il terzetto della terza e la gran scena finale.

Nelle scene che non hanno vero e stretto legame colfazione, e che noi chiameremo di *riempimento*, o tutt'al più di *preparazione*, il compositore, non eccitato dall'invenzione del poeta né scaldato dal pensiero drammatico, studio indarno puntellarsi colla leggiadria delle frasi, colla ricercatezza de' così detti motivi e con altri simili sussidii di dettaglio; diede nel languido, spesso anche nello slegato, nello temperato, e ricordo qui e qua alcuni vecchi suoi modi melodici non propri dell'alta locuzione lirico tragica.

Insistiamo su questa distinzione, come già abbiamo insistito nel ragioner più a lungo della *Maria Padilla*, perché crediamo doverci vantaggiare di essa a dar valore ad alcune idee fondamentali di *critica musi-*

(1) Fu data con felice esito anche sulle scene di Vicenza, Trieste, Venezia.



cale che vogliamo adottare in questa Gazzetta col proposito di corroborarla sempre di esempi e di fatti.

Un più lungo e particolarizzato articolo intorno al merito di questa Opera e alla sua esecuzione, si darà nel prossimo foglio. I nostri lettori vorranno perdonarci il ritardo, solo che siano persuasi della necessità di profferire maturo e imparziale il giudizio di un lavoro di alta e complicata importanza, qual'è una tragedia lirica alla cui perfetta produzione devono contribuire per sé vario modo tanti e si diversi e disparati elementi.

Intanto (tacendo degli altri cantanti dei quali crediamo ben fatto l'aspettare a far cenno) diremo di volo che la signora Abbadia e come attrice e come cantante sostenne la difficile e laboriosa parte di Saffo con tale abbondanza di affetto e così bella e naturale vena di ispirazioni che in vero non avremmo osato sperare da una artista si giovane nelle ardue prove della scena. Ella ne fu largamente compensata dal pubblico. - Sarebbe agevole pronosticare alla signora Abbadia un veramente luminoso avvenire, quando si potesse essere certi che ella saprà e vorrà resistere alle tante ammalianti seduzioni della gloria, e non prodigare i doni di un organo prezioso, e vedersi poi costretta a trasandare i migliori precetti dell'arte che nella spontaneità e soavità ripongono i più begli effetti del canto, nella verità e nella giusta misura, quelli dell'azione. B.

Abbiamo udito con vero piacere che il valente nostro violinista Bazzini, nell'Accademia data sera fa dalla Società de' Nobili, siasi distinto in modo particolare eseguendo la Fantasia sulla Beatrice di Tenda ed un Grande Adagio e Capriccio di bravura, ambedue di sua composizione. ed ed il Duetto di Benedict e De Bériot sulla Sonnambula (1), del quale si volle la replica.

Thalberg, che suonò nella medesima Accademia, si uni agli applaudenti e fece così più bello l'omaggio reso al distinto ingegno musicale dell'artista italiano.

Parigi. I maîtres de' dodici circondari di Parigi hanno pubblicato il programma dei corsi per l'insegnamento gratuito del canto. Questo insegnamento ora ha luogo in cinquanta scuole mutue ed in dieci classi di adulti. Non è cosa senza importanza il far conoscere che più di quattro mila fanciulli ed ottocento adulti, si applicano allo studio del canto in queste scuole, e che più di dodici mila fanciulli inoltre ricevono una istruzione musicale preparatoria ai canti delle preghiere e delle marce.

Enrico Berlioz, sempre indefesso nel tagliar le lacune che possono esistere nello studio del pianoforte, si occupò di ridurre a quattro mani i preludi e le fughe di Sebastiano Bach, onde questa difficilissima opera potesse più generalmente eseguirsi e servisse a sviluppare il gusto dello stile elevato. L'editore Schönewerger pubblicò il lavoro del Berlioz sotto il titolo di Ecole de la musique d'ensemble.

Teatro Italiano. — Il concertista di clarinetto Ernesto Cavallini nella sera del 19 prossimo passato, fra un atto e l'altro della Lucia, eseguì due pezzi di sua composizione. L'abile virtuosismo è stato accolto con molto favore. Le variazioni sull'Elisa e Claudio nella forma parvero piuttosto vecchie, e quelle sull'Elisir d'Amore furono trovate più belle e più nuove. L'esecuzione però fu perfetta in ambedue i pezzi, e Cavallini dovette essere assai soddisfatto dell'accoglienza fattagli. Interrotto molte volte dagli applausi e dal bravo, è stato chiamato fuori dopo ciascun pezzo, onore che gli abituali di quel teatro non accordano che a loro prediletti cantanti. (Dalla France Musicale).

Nell'istesso teatro nella scorsa settimana si produsse per la prima volta la Fédala di Mercadante con un gran successo. Fra i pezzi di questo severo ed in qualche brano troppo rumoroso spartito giacquero specialmente nel primo atto il duetto fra la Grisi ed Albertazzi ed il sestetto; nel secondo atto il duetto fra Mario e Tamburini, che fecesi replicare, come pure la successiva aria di basso con cori; e nel terzo atto l'aria di Tamburini ed un'aria di un'altra opera di Mercadante introdotta da Mario. L'esecuzione è stata molto buona.

(1) Il primo pezzo è inedito, gli altri due sono pubblicati da Ricordi.

Per la sera del 7 corrente al teatro dell'Opera Italiana si annunziava un'importantissima solennità musicale. Il vero Stabat Mater di Rossini doveva essere eseguito da tutti i principali cantanti di quel teatro coi cori e coll'orchestra notabilmente aumentati per dare all'esecuzione tutta la pompa possibile.

Accademia reale di musica. La Regina di Cipro, grand'opera in cinque atti, alla prima rappresentazione non trovò favore al pubblico giudizio. In seguito però le cose cambiarono di aspetto in modo che la elaboratissima e poco melodica composizione del maestro Halevy, da Berlioz, e da qualche altro critico, fra molti elogi, si proclamò degna sorella dell'Ebra. Vennero replicati un delizioso coro di gondolieri, ed alcune stroffe dette da Massol Duprez, Buroilli e madama Stolt furono festeggiati e chiamati sulle scene. Vuolsi che per le decorazioni siansi spesi circa ottanta mila franchi.

Bruxelles. I figli di B. Schott pubblicano in questa città una raccolta molto interessante nella quale gli artisti ponno trovare degli eccellenti articoli, e gli amatori di graziosi pezzi di musica. Essa si intitola Rivista musicale del Belgio.

Dresda. Francesco Morlacchi, maestro di cappella di S. M. il Re di Sassonia, autore del Tebaldo ed Isolina e di molti altri applauditi spartiti, fu colpito in Inspruck d'appressa fulmineamente nel mentre recavasi in patria. In uno dei prossimi numeri di questa Gazzetta Musicale s'inseriranno alcuni cenni riguardanti la vita e le opere di questo celebre compositore.

Berlino. L'arrivo di Spontini in questa capitale è stato segnalato colla dimissione dal Re di Prussia inviata al conte di Redern. I giornali tedeschi nella disgrazia dell'intendente generale de' teatri vedono una manifesta prova della benevolenza di S. M. per Spontini. Perciò il famoso maestro disimpegnò in Prussia gli onorevoli incarichi di cui è insignito finché l'Istituto di Francia glielo permetterà.

NOTIZIE MUSICALI VARIE.

STABAT MATER di ROSSINI.

Quistione di proprietà.

Ecco in breve i fatti principali riguardanti questo importante processo. Viaggiando Rossini in Spagna verso il 1833 vi conobbe l'abate don Manuel Fernandez Varelas, arcidiacono di Madrid, e gli dedicò uno Stabat Mater; non tutto però di sua fattura, come dichiarò con sua lettera 29 ottobre 1841, pubblicata nei giornali francesi.

Per la dedica di questo Stabat egli fu regalato dall'arcidiacono di una tabacchiera del valore di fr. 1500. Morendo l'abate lasciò suoi eredi i poveri di Madrid, ed i suoi esecutori testamentari, trovato il manoscritto dello Stabat già dedicato al medesimo da Rossini, lo posero, cogli altri oggetti ereditari, all'incanto, ed il prezzo maggiore che ne fu offerto essendo stato di 5000 reali, fu esso deliberato a certo sig. Oller oblatore di detta somma, il quale poi lo cesse all'Aulagnier editore di musica a Parigi, che insieme coll'altro editore di quella città sig. Schlesinger ne intraprese di nascosto l'edizione. E parè che in tal modo facessero perché loro fosse noto che fino dal 1832 Rossini aveva verbalmente ceduto la proprietà del suo Stabat ai signori Troupenas e C.º parimente editori di Parigi con diritto di poterlo stampare come più sarebbe loro piaciuto e venderlo all'estero, riservandosi soltanto di compirlo tutto di suo lavoro e ridarlo di suo pieno aggradimento, cosa di poi che per la sua oziosità andava protrahendo.

Ma nel volgersi dell'anno ora scorso, venuto a cognizione dei Troupenas e C.º che si stava preparando un'edizione clandestina d'un Stabat attribuito a Rossini, il sig. E. Manin di questo atto i Troupenas e C.º ottennero e procedettero ad un sequestro presso Schlesinger delle tavole nascostamente incise di quest'opera, delle quali ne rinvennero 63, senza il solito numero dell'edizione, colla sola indicazione di una casa d'Amburgo, e colla prova che 27 tavole erano già state spedite in quella città.

In conseguenza di tale sequestro i Troupenas e C.º chiamarono in giudizio alla Polizia Correzionale Schlesinger ed Aulagnier, accusandoli di contraffazione et de vol. I dibattimenti seguì innanzi al Tribunale Correzionale furono semplici, come portava la natura della lite. È attribuito di questo Tribunale lo stabilire sull'esistenza d'un delitto, e non sul diritto d'una proprietà, e qui esso doveva decidere sull'accusa di contraffazione e di furto tentata dai Troupenas e C.º contro Schlesinger ed Aulagnier. Ma per provare o l'una o l'altro bisogna che precedentemente il tribunale Civile avesse deciso sui titoli di proprietà prodotti dalle parti, e quindi si riportò a questa decisione per statuire poscia sulla validità dell'accusa, o sulla incolpabilità degli accusati.

Nel foglio di domenica, N.º 5 della Gazzetta Musicale daremo ai signori associati il bellissimo quartetto dello Stabat Mater di Rossini; Quando corpus moriatur a quattro sole voci, due soprani, tenore e basso.

L'intero Stabat verrà dopo pochi giorni pubblicato dalla ditta Ricordi.

Dizionario Musicale

CRITICO-UMORISTICO.

(Continuazione del N.º 1 della Gazzetta Musicale).

ABBAMBAGGIARE. Vocabolo attissimo ad indicare quella piccola operazione colla quale è necessario molte volte preannunzie le orecchie allorché si vuole entrare in certi teatri ove si eseguiscano alcune musiche di stile così detto grandioso e la cui grandiosità è tutta riposta nelle dimensioni della gran cassa della volgarmente tamburonic ec. L'operazione di abbambaggiare le orecchie, serve a meraviglia anche se si tratti di certe arie tragiche che si dicono cantate ma che in fatto sono.... (Fedi le parole STABILARE, STRILLI, STABILATORI, STABILATRICI, e simili).

ABBELLIMENTI. Gli abbellimenti o fioriture sono al bel canto quello che la toletta è alle leggiadre signorine. Nulla di più goffo di una bella la qual prenda alla galanteria con uno sfoggio male assortito di ornamenti; nulla di più sgradevole di un pezzo di musica infarcito di gruppetti, di trilli, mordenti, volatine ed altre simili cianfrusaglie cromatiche. Semplicità, sobrietà, opportunità, oreci e tre elementi principali della buona toletta come delle buone fioriture. Una signora che entri in un salotto sopraffatta di merletti e di nastri fa la medesima cattiva figura di una cantante che involga una semplice cantilena in un nembro di abbellimenti. Eppure quante volte così nei teatri di cartello come nelle brillanti convosazioni di accade di dovere esclamare: oh che perfido gusto! Però si osserva che se fino a un certo tempo i cantanti garrigiarono goffamente nel fare sfoggio di ornati o di agilità anche a scapito del buon senso e dell'opportunità, al presente (massime in una certa specie di musica drammatica italiana), si dà nell'eccesso opposto. Vuolsi a dire la voga del così detto canto spianato (che in sostanza e in molti casi non è che un solfeggiar da principianti) ha dato bando ad ogni sorta di fioriture; ond'è a temere che il tipo caratteristico del così detto bel canto italiano si perda del tutto per far luogo ad una più edemazione cantata che molto bene si conviene nelle alte e forti posizioni drammatiche, ne' punti dell'azione ove ci ha vigoroso contrasto di passioni, ma improprio ne sembra nelle scene in cui dee predominare la manifestazione blanda dei miti e soavi affetti o la pittura delle situazioni morali sparse di una tal quale leggerezza e aggrazata tinta poetica. Tra i maestri moderni italiani il Bellini fu sommo nel cogliere la giusta distinzione tra questi due diversi modi di espressione propria del linguaggio musicale; e negli *Sonnambula* e ne *Paritani* abbondano gli esempi opposti; spianato e fiorito, e quello dallo spirito della posizione drammatica e dall'indole degli affetti proprii in quel dato momento al personaggio che canta.

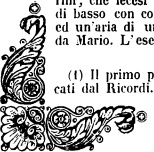
Nel modo stesso che dà prova di vanità e di cattivo gusto il cantante che sopraffacca con proprie abbellimenti le frasi del suo canto, così fa dubitare della sua imperizia od impotenza quell'altro che affetta di attenersi con iscrupoloso rigore ai modi più gretti del porgere a note nude e senza ombra di rinforfuiture o leggerezza o distacco di voci. In questo caso l'intelligente e autorizzato a sospettare che quel tal cantante o que la signora cantatrice si attengano al cantare spianato e lo proclamino il genere per eccellenza, al mod' stesso che certuni, pur biasimati di essere erediti ricchi malgrado lo squallore della loro borsa, vantano l'economia come una bellissima virtù, onde avere un pretesto di fare impunemente lo spoglio.

Un tempo i compositori, forse per risparmio di fatica, lasciavano in pieno arbitrio del cantante l'adorare le cantilene con quegli abbellimenti che a lui suggeriva il suo orecchio o meglio forse il suo bizzarro capriccio. Quali abusi nascessero da codesta licenza lo lasciamo dire a que' nostri vecchi i quali ricordano aver udito parecchie eroine di Metastasio morire teatralmente con piccoli motivi alla polacca e con rondellei a mordenti e a triplete puntate. Ma chi non sa che ai giorni de' nostri nomi non si pensava gran fatto all'estetica, e puerile si credesse in modo di dar gusto all'orecchio non si bravi più che tanto al sottile significato poetico delle frasi e della situazione drammatica? Tempo beato era quello in cui almeno i cantanti commettevano i controsensi più badiali senza far pompa di una tal quale goffa pretesa alla pura espressione tragica, che rende tanto ridicoli certi nostri sublimi artisti dalla cui sublimità ci guardi il cielo!

Rossini fu il primo maestro che ingiungesse a cantanti di eseguire gli ornamenti tali e quali egli li scriveva nelle sue partizioni. Rossini sapeva ben egli quel che si faceva, e poco curandosi di andar incontro alle censure di coloro che lo criticavano di cacciar troppi phigrioni nella sua musica, voleva se non altro che questi fossero di buon genere e non gettati là a casaccio dall'ispirazione istantanea dei virtuosii guastamestieri, ai quali di solito poco o nulla importa del buon effetto del pezzo musicale purché si applaudisca all'agilità grottesca del loro stile. E fatalmente v'ha delle platee troppo facili a fomentare questa pessima tendenza! (Sarà continuato).

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.



GAZZETTA MUSICALE

N. 3. DOMENICA
16 Gennajo 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di ottocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà *AS-TOLOGIA CLASSICA MUSICALE*.

• *Ta musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, sonnet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'étonner.*
J. J. ROSSER.

Il prezzo dell'associazione annua alla *Gazzetta* e all'*Antologia classica musicale* è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola *Gazzetta* per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della *Gazzetta* in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 1720 e all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

COSTUMI MUSICALI.

Il marito della prima donna.

Quando Goldoni scriveva il suo *Impresario delle Smirne* e Sografi le sue *Convenienze teatrali*, erano, l'uno e l'altro, lontani le cento miglia dal prevedere che sarebbe venute, col volgere di pochi lustri, le *prime donne cantanti* da mille franchi per recita! e, celibatarci ostinati come erano, non potevano al certo formarsi una giusta idea d'un marito di *prima donna* nell'anno di salute e di grazia 1842.

Questo marito è tutto, in fatti, del secolo in cui, fra le tante altre scoperte, si è fatta pur quella della superiorità della donna sull'uomo; esso giova a provare che il tema prediletto di Giorgio Sand non è un paradosso, e che i romanzi di questo illustre pseudonimo sono stati fatti a posteriori.

E non crediate già, Lettori indulgenti, che il marito della *prima donna cantante* sia un tipo uniforme; oibò, esso può avere tutte le buone qualità o distinguersi per la mancanza di tutte, incominciando dalla migliore e terminando colla peggiore.

Gli è anche permesso di appartenere a tutti gli stati. Però, in qualsiasi posizione voi lo vediate oppure lo immaginate, s'egli è il marito di una vera cantante, è suo destino d'essere, per così dire, assorto da lei.

Ad ogni modo, se la natura capricciosa di coteste regine del canto ammette la varietà illimitata delle professioni, in fatto di mariti, è d'uopo riconoscere al tempo stesso che la parte maggiore di questi uomini eletti è artista, o lo fu, o per lo meno senti una specie di velleità di diventarlo. Si conoscon persino non pochi artisti, dotati di molto ingegno, i quali hanno acconsentito, dividendo la sorte loro con quella di una cantante, a perdere e il loro nome, che divenne quello della lor moglie, e la loro celebrità oscurata dalla gloria della radiante loro compagna.

Convertete, lettori, essere questa una commovente annegazione, un nobile sacrificio che una *prima donna* non potrebbe degnamente rimunerare. Se non che, le cantanti di primo ordine non contraggono sempre sì dolci obbligazioni; e nella stessa guisa che la storia antica ci presenta alcuni grandi i quali si son maritati con semplici pastorelle, così la moderna ci offre parecchie cantanti di grido, diventate mogli di artisti mediocri, viziosi, e così via.

Allorché la *prima donna* cantante ha sposato un uomo, qualunque ci sia, bisogna sapere innanzi tutto che cosa si debba farne. Chi dice *grande cantante, cantante di gran cartello*, dice una gloria ambulante, una specie di cometa splendente e vagante che sparge la sua luce, se non sopra tutti i secoli, per lo meno su tutti i popoli. Il marito deve per conseguenza poterla seguire in tutto l'universo dei teatri. Se egli è *artista di canto*, come accade frequentemente, le sue scritture passano di diritto insieme con quelle della sua sposa; sia egli compositore, accompagnatore, ripetitore, suggeritore, cantante o suonatore, è mestieri che il doppio contratto abbia effetto, e a patti assai vantaggiosi per la coppia melodiosa, assai duri talvolta pel povero impresario. Accade spesso che si conceda al marito una scrittura sotto condizione che non abbia a portar pesi, ma soltanto a goder benefecj; e il singolare si è, che la parte pagante è quella appunto che riserva a sé stessa il diritto di privarsi dei servizi di codesto ausiliare pagato a macca. Parecchi mariti di prime donne si trovano per tal guisa ridotti ad una perfetta neutralità, e sono, come si dice nel linguaggio dei mercati, come tara che l'impresario è obbligato pagare a peso, non a valore. In generale, questo marito consente a godere per qualche tempo della propria nullità si bizzarramente ricompensata, finché capita il giorno in cui gli viene in uggia siffatta inazione. Se è vano, leggero, piglia allora il suo contratto in sul serio, e lo sfortunato impresario è, suo malgrado, costretto a lasciarlo esordire e fischiare, od a farlo fischiare egli stesso affinché la cosa finisca più presto che sia possibile. Quando il malaccorto marito è stato fischiato, e in modo tale da non poter più presentarsi sopra le scene, esso rassegnasi, ma non rinunzia per questo a suoi *quartali*, disposto a vantaggiar quanto può il suo ozio sforzato. Obbligato ad amministrare i beni comuni colla moglie, egli cerca ogni mezzo di rendersi esperto negli affari; litiga sulle clausole della scrittura di sua moglie e della propria, e in ogni città novella diviene il flagello dell'impresario, del direttore, e l'amico di qualche faccendiere forense. E desso che provoca mille controversie, tutte, più o meno, di mala fede; e se il loro risulamento è interamente a suo scapito, allora si dà al traffico ed alle speculazioni; si pone alle costole degli estensori di giornali coi quali cerca del continuo di deprimere il merito delle rivali di sua moglie; accarezza gli schianazzatori delle prime file, lusinga gli ammiratori esaltati e dirige

non solo le abusive ovazioni delle corone e dei mazzi di fiori, ma persino le esclamazioni involontarie dei dilettanti. Infine, quando vi si può arricchire con destrezza e al sicuro del secreto, ci fa zittire o fischiare le così dette *giovani debuttanti*, il cui ingegno nascente annunzia una concorrenza che mette lo spavento nella sua associazione conjugale. Il colmo della felicità è da lui riposto nel trovare una cabala, composta per intero di ammiratori e talvolta anche di adoratori di sua moglie, ch'egli coltiva e conserva insieme legata colle più lusinghiere sollecitudini.

Quando la *prima donna*, rinunziando alla vita sedentaria, si mette a viaggiare, il marito, poco prima intendente della sua gloria, cassiere dei trilli e delle volate di lei, diventa a un tratto il maggiordomo di questo *grande ingegno*, e il corriere della sua rinomanza. Egli comanda ai mastri di posta, grida coi postiglioni, chiede negli alberghi gli appartamenti più caldi e i meglio difesi per la celebre . . . ; combina i posti secondo le prescrizioni prudenti dei *medici teatrali* i più acclamati, ed usa insomma le migliori precauzioni possibili a trasportare da un luogo all'altro la preziosa sua metà senza ch'ella ne soffra nella salute.

Però, viene il tempo in cui deve aver fine questa serie di trionfi e di felicità, in cui si deve troncare questa vita di capricciosa dominazione, questa tirannia cosmopolitica. Gli dei se ne vanno, e con essi anche le dee; i numi del canto si rinnovellano con maggior frequenza degli altri.

Arriva il giorno in cui la voce della cantante cala e le fioriture escono fuori con una leggerezza men facile. Non si vuol crederlo dappriincipio; ma passano i giorni, passano i mesi, e danno i medesimi avvertimenti. Il pubblico, il pubblico ingrato parla ancora più chiaramente del tempo distruttore; esso si è fatto indifferente, e l'entusiasmo si mostra a rari intervalli.

La povera prima donna prova minor pena a confessare una grimza, di quello che il marito di lei a riconoscere l'arrivo di una fase tanto funesta nella sua esistenza. E frattanto, a proposito di sua moglie, egli incomincia ad udire parlare in tutti i luoghi di talento maturo, di lunghi servizi . . . e della possibilità di ritirarsi. Bisogna ch'ei ci si rassegni. Non si tratta ormai più che di saper adattarvisi con calma e senza lamenti.

Un bel giorno, il marito suscita accortamente col direttore del teatro una disputa, accettata dalla parte contraria con insuata premura. La scrittura della *virtuosa* e quella

del marito importante sono alla fin lacerate: e questi dichiara fieramente alla porta del teatro, che sua moglie, non potendo più sopportare delle insolenze, ritirasi dalla scena e che l'universo si accomoderà quindi innanzi come potrà meglio.

La cantante non è più cantante; tutt'al più ella può promettere a sé medesima di farsi ammirare ancora dai curiosi in qualche *più beneficiata*. Finché giungano intanto questi rari momenti d'illusione, è pur duopo far qualche cosa, diventarsi possidenti, farsi inscrivere nelle tavole censuarie, dar capitali a mutuo. Il marito della *prima donna* è creato allora d'un colpo, non solo marito di ricca proprietaria di beni, ma proprietario egli stesso. Siffatto istante, ch'esso ha temuto tanto, gli procaccia un'esistenza ed una considerazione indipendenti da quelle di sua moglie. Egli abbandona allora esclusivamente alla felicità di dire e di ripetere: *la mia casa in contrada tale, i miei capitali, i miei beni*, ecc. Nella sua casa, in mezzo alle sue ricchezze e a' suoi beni, egli però si tien sulle spine, ed ama le società, i bigliardi pubblici, le botteghe da caffè, dove tuona, esclama, si pavoneggia da mattina a sera, narrando a chi va ed a chi viene i trionfi europei di sua moglie.

CRITICA MELODRAMMATICA.

Osservazioni alla MARIA PADILLA, Opera del maestro DONIZETTI.

(Continuazione) (1).

La scena tra Maria ed Ines, sebbene sia essa nulla più che uno scambio di affettuose confidenze e di conforti, è svolta non senza garbo dal poeta, il quale ha pur saputo mascherare alla bell' e meglio lo sforzo fatto nell'estenderla molto al di là del bisogno, e in guisa che il maestro avesse materia di lavorarvi intorno un duetto in tutta forma tra le due donne; e guai se si fosse mancato a questo servile omaggio alla consuetudine! guai se l'autor del dramma, non consigliato che dalla stretta economia dell'azione, limitava l'esposizione del punto scenico al solo necessario, ed evitava quindi quel troppo rapido e forzato passaggio che dallo sconforto e dal timore della collera del padre, cui ben a ragione è in preda la colpevole Maria, ella fa quasi d'un tratto alla speranza e al ridente pensiero di un perdono pur troppo incerto! Al maestro mancava il pretesto di regalarci quel grazioso ricamo di frasi che con veramente piacevole gusto egli intesse a due voci per terza su due intere strofette; passo bellissimo quanto all'effetto musicale, ma difettoso in parte nella sua applicazione e quindi mancante di giusto carattere. Spieghiamoci meglio.

Anche ove si voglia concedere che Maria possa darsi ragionevolmente in braccio alla speranza di essere perdonata dal padre furente contro di lei, ella colpevole e per proprio conto interessata nella cosa, deve esprimere questo suo sentimento in modo in gran parte diverso da quello con cui al sentimento stesso vien prendendo parte la sorella, innocente e non mossa che da simpatia d'affetto e bontà d'animo. Ora, a nostro credere, queste due non conformi situazioni morali di due animi con vario grado d'intensità agitati non ponno manifestarsi con una sola e quasi identica

foggia di frasi musicali, ma vorrebbsi notare alcun che di più patetico e penetrante in quelle di Maria e di tratto in tratto anche udirle tramezzate da accenti che tradissero per lampi il dubbio e l'apprensione naturali in lei, cui la sorella solo un momento prima riferì che il padre stava per maledirla, in lei dal cui cuore non può a buon dritto effondersi con tanto soave fiducia il pensiero *delle pure gioie e l'immagine dell'iride di pace* ec. (2). L'arte di ideare un passo di carattere a due voci, che senza mancar di unità di pensiero, si prestasse alla doppia espressione ora accennata, non poteva mancar di certo all'immaginoso Donizetti, il quale avrebbe anche saputo congegnarlo in modo che le due diverse locuzioni ora intrecciandosi, or confondendosi, or divincolandosi producessero un tutto, pieno di verità poetica, di soavità di melodia e novità di forma.

Poco men che perfetta giudicheremo noi pure insieme col pubblico l'esecuzione di questa assai leggiadra *stretta*, nella quale il diverso timbro delle due voci femminili, l'uno argentino e vibrato, l'altro più molle ed omogeneo, si sposano con felice impasto, sicché l'effetto è proprio tutto quel gradevole che immaginar si vuole. Vero è bene che non tutte le sere le due valenti attrici la cantano colla medesima precisione e finitezza d'accordo; n. a ciò deve perdonarsi a cagione delle molte difficoltà, direi meccaniche, ond'è sparsa quella specie di scherzo che con ingegnoso giro di modulazioni e bella gara di gorgheggi va a finire in una cadenza piena di vezzi che in fatto rapisce gli applausi e manda contenti anche quei critici i quali al par di noi fossero disposti a notare le incongruenze di espressione drammatica più sopra accennate.

Uscite le due donne, la scena rimane vuota per la seconda volta in un solo (!) atto ed entra quindi il re Don Pedro circondato dalla sua corte e tutto posposto della sua sovrana maesta. Senza che persona lo annunzi, si inoltra con passo ardito nella regia sala e baldanzoso e quasi insolente nel contegno attraversa la folla de' cortigiani un vecchio sconosciuto; Don Ruiz di Padilla, il padre di Maria che da lungo tempo esule dal regno nessuno più riconosce (!). Ei vuol vedere il re; e questi tutto compiacente e per nulla piccato dell'ardimento dell'ignoto signore non si cura punto di domandargli chi sia egli (ufficio al quale, a quanto ne sembra, avrebbe dovuto pensare prima di tutti il guardaportone del palazzo); ma si accontenta di dirgli: « a voi; vedetemi, son io, che cosa bramate? »

A che in me così il guardo fissate?

Ma lo sconosciuto non si cura di rispondere a codeste interrogazioni del monarca forse troppo benigne. *Con fiera ironia* (2) non abbastanza espressa dal sig. Donzelli, ei lo investe e per poco non si prende scherno di lui, il quale non comanda già (come parrebbe) che lo si cacci dal suo augusto cospetto, ma con esempio di singolare pazienza in un suo pari scende a giustificarsi dei brutti propositi a lui lanciati. E il vecchio prende quindi più coraggio e si fa a dirgli in viso niente meno che *vile, infame!*... E il buon don Pedro se la beve poco men che in pace; e quell'altro tira innanzi a beffarsi di lui, de' cortigiani, delle due schiere di soldati sfilati nel fondo della sala, di quanti in somma il circondano con un

contegno di prudenza e di rassegnazione che in verità è difficile trovar naturale in simil caso. E nondimeno fummo costretti ad ammirare gli sforzi del maestro il quale, con un recitativo sufficientemente animato, e frammisto qui e qua di buone frasi cantate, seppe dar un po' di vita musicale a questa scena tanto inconvenientemente ideata e basata tutta sul falso. - Al poeta però può e deve essere scusa indispensabile l'obbligo di prestar tema ad un duetto tra il basso e il tenore! Ed eccoci quindi a dar sempre di cozzo nel solito scoglio di quelle benedette regole *librettistiche* che sono la vera peste della ragion drammatica, e per natural conseguenza, anche della giusta poesia musicale.

Al fine il vecchio spagnuolo, che più non sa contenersi, passa ogni misura e getta nient'altro che un guanto in viso a don Pedro. Oh adesso poi o d'un modo o dell'altro bisognerà pur prendersela calda! E così avviene in fatto; e l'ultimo sfogo del furore prorompe in otto ottonari, destinati nè più nè meno all'ultimo tempo ossia alla *stretta* del duetto. - Un'altra osservazione ne sia permessa nel proposito appunto di questa *stretta*. Il senso de' versi prestati dal poeta al vecchio padre di Maria e al tutto opposto di quello degli altri ch'egli ebbe a porre sulle labbra di don Pedro, e per verità così doveva essere; chè nel punto drammatico in questione lo stato dell'animo di un vecchio proscritto cui bastò il cuore di rimprocciar fieramente de' suoi torti il potente seduttore di una sua figlia colpevole, debb'essere ben diverso da quello del monarca insultato. Gli affetti bollenti nel cuore di persona cui alle già patite vergogne sta per sovrapporsi l'infamia delle battiture, debbono, a nostro dire, disfogarsi in modo forse opposto a quello col quale si esprimerà lo sdegno, la divampante ira di un re che fu villanamente provocato da ignota mano nel mezzo della sua corte. E nondimeno il ch. signor Donizetti trovò conveniente tessere la *stretta* del duetto di cui parliamo con un solo ed unico giro di frasi, a perfetto accordo di terza, tra don Pedro e don Ruiz! i medesimi impeti di voce, le medesime accentazioni alle cadenze dei periodi; insomma lo stesso stessissimo andamento melodico! Ameremmo essere convinti o dallo stesso signor Donizetti o da altri per lui dell'erroneità e inusitanza di questa nostra critica, e non ne spiacerebbe di certo dover essere costretti a convenire che il modo adottato dall'illustre maestro a servire alla verità dell'espression morale del punto scenico in questione era nè più nè meno il solo acconcio e plausibile. Ma temiamo dal contrario.

Ora eccoci finalmente ad uno dei pezzi più elaborati dello spartito, alla grande scena che chiude la seconda parte nella quale la peripezia del dramma è recata al maggior punto di interesse e ne prepara non senza artificio la catastrofe finale.

Trascinato il vecchio Ruiz fuor della sala e condotto alle battiture, eccosopraggiungere Maria la quale, di cuor dolce com'è, domanda grazia per l'infelice. Il re se ne scusa alla bella e meglio col dire che gli è ignoto chi siasi colui che osò venire ad insultarlo. Ma qui si fa innanzi il duca Ramiro, e senza tanti riguardi narra alla Padilla essere appunto il di lei medesimo padre quel disgraziato, e accenna senz'altro che lo traggono a infame supplizio. E agevole immaginare le diverse violenti emozioni che provano tutti i personaggi pre-

(1) Vedi il libretto.

(2) Vedi il libretto.

sentì sulla scena all'udir queste parole. Don Pedro se ne mostra più di tutti turbato; donna Maria si abbandona agli impeti del proprio dolore, donna Ines si dà per desolata; i grandi, i cortegiani, i gentiluomini, tutti insomma gli astanti sono costernati al maggior segno. In verità, fin dalla prima rappresentazione di quest'Opera, fummo costretti ad ammirare l'accorgimento, la finezza e il molto sapere musicale con che il maestro, trovatosi avvolto in questo turbine di contrapposte combinazioni drammatiche, con tanti personaggi da far prompiere quasi ad un tempo, sebbene agitato ciascuno d'essi da diversi affetti, con tanti diversi fili della complicata matassa da svolgere, ha saputo fratteggiare l'intera scena entro un ben ordinato disegno, intercalare le frasi con apposite accentuazioni e slanci di voce, colorir il tutto e legarlo quasi con invisibil nodo, merce il prestigio di una stromentazione animata senza strepiti, veramente senza urti sgarbati, ricca di armonie senza che queste tolgano alla superiore tessitura delle modulazioni di spiccare al disopra della grande massa dei suoni.

Se tutta la prima parte di questa scena è lavoro degno di lode per i grandi sforzi fatti dal maestro a conservare una certa quale unità e chiarezza di andamento in tanto conflitto e diremmo quasi confusione di parole frastagliate, molto più animato di forte effetto drammatico ne sembra il passo di carattere della stretta fugata, il quale con molto opportuno e ben preparato richiamo si ripete sulle parole di Maria:

Ute al suol funesti doni

Siamo fermamente persuasi che il pubblico non ha resa la dovuta giustizia a questa magistrale composizione, e ciò non senza che ci ne avesse le sue brave e buone ragioni. Per la grande quantità di combinazioni armoniche, di rapidi passaggi, di modulazioni ardite, di intercalazioni indispensabili, questo pezzo finale è senza dubbio tra i difficilissimi ad eseguirsi con quel sommo di precisione nell'accordo generale, nel movimento della scena, nella misura della intonazione delle voci che si vuole ad impedire non venga scambiato per imperizia o povertà di fantasia del maestro cioè che non e se non se negligenza o incapacità degli esecutori. A pigliar tutti insieme e i grandi e i piccoli attori cantanti della Scala che entrano nella scena finale del secondo atto della *Maria Padilla*, saremmo davvero imbarazzati ad additare chi veramente adempisse in questo pezzo alla propria parte in guisa da poter dire a sé stesso, appena calata la tela « per conto mio ho la coscienza tranquilla; se il pezzo non ha piaciuto gran fatto, io non ne ho colpa né tanta né poca ».

Tutti, e lascio dirselo in pace, tutti quei bravissimi signori e quelle molto amabili signorine, tutti dal più al meno, taluni con stonazioni involontarie, tali altri con negligenza non perdonabile di leggeri, i cori per non sufficiente massa di voci, hanno contribuito al non buono effetto che produsse alle prime rappresentazioni questo pezzo, degno, a nostro giudizio, di scuotere un pubblico imparziale, ove si eseguisse con quella precisione, hemisimie e dovizie di mezzi che potrebbero pretendere a buon dritto da un teatro stimato a giusta ragione de' primarii di Italia (1).

SAFFO, melodramma di SALVATORE CAMMARANO, musicato dal maestro PACINI (1).

Non ci proponiamo ora di farci a dimostrare, come ci sarebbe agevole, che Bellini, il sommo melodista italiano, trascinava dietro alla sua scuola i compositori musicali contemporanei, i quali, chi più chi meno, chi più presto e chi più tardi, vestivano di nuove forme le loro composizioni, ed operavano sulla melodia, scrivono, e riformano, almeno una modificazione, e da questa derivava l'uso di cantilene più pure, più larghe, più appassionate, molto più evidente il legame di queste colla parola, e vieppiù stretto colla declamazione. Ripetiamo che non vogliamo provare che questa modificazione è dovuta a Bellini; ciò può formarsi e formarsi il soggetto di apposito articolo riguardante l'esame della musica melodrammatica italiana dalla comparsa del *Pirata* e della *Straniera* in poi. Certo si è che il Donizetti dell'*Anna Bolena*, non è più quello del *Borgomastro*, dell'*Alfo*, dell'*Invidia*, che il Mercadante del *Vomuto* non lo stesso dell'*Elisa* e dell'*Andronico*, che il Corcia della *Caterina* non più è il Corcia dell'*Orfano della Selva*; e cosa più singolare a notarsi; non a poco a poco oppressi tale riforma, ma tutto ad un tratto, l'*Anna Bolena*, i *Normanni*, e la *Caterina* proseguono un tipo non incerto, ma deciso delle cangiate forme.

Il solo Pacini sembrava insistere ad accarezzare il suo solito genere; e dimenticando affatto il carattere, l'impronta e l'unità indispensabili al melodramma senza darsi altro pensiero, continuava a dedicarsi alla scelta di chiunque sei *caballete* il più possibile brillanti ed accorne ai mezzi di sorpresa degli artisti più che ai migliori effetti morali. Per lo che dall'epoca appunto del *Pirata* e della *Straniera*, essendosi già il pubblico avvezzato a vedere e dal maestro e dai cantanti molto più di quanto esigeva per lo innanzi, e non ravvisando più in quelle *caballete* e in que' passi di bravura che semplici accessori e varietà di frase, senza verun disegno o forma preconcetta nel tutto, accade che l'autore degli *Arabi*, non dando sufficienti prove dell'essersi egli pure piegato alle nuove esigenze delle nostre platee, perde certo modo la consuetudine di brillanti successi, e vide la propria fama spegnersi di giorno in giorno, tanto che in questi ultimi anni era voce che l'autore delle *caballete* (così comunemente appellato) si riposava, se non pago abbastanza di suoi allori, desiderosa almeno di chiudersi in propria carriera, e non coronata una settantina di spartiti. Ma Pacini non dormiva, e a Pacini s'aspettavano nuove e non effimere glorie.

Egli avvisò certamente che l'arte melodrammatica apprivasi già da qualche tempo un campo più vasto e nobile, e cambie che non poteva bastargli ad dimostrarsi facile trovare di cantilene per ottenere alta e dura fama, e che senz'altro non a miserabili accozzamenti di parole in misura di versi, ma a ben tessuti drammi gli era d'uopo appoggiarsi per dare sviluppo alle sue idee, le quali tendevano ad animarsi di nuova vita.

Il nuovo modo di pensare si manifesta di transizione egli scrisse per Roma il *Furto Camillo*, spartito non interamente favorito di clamoroso successo, ma tale nondimeno che pur lascia intravedere le nuove e più rette intenzioni del maestro. Senonchè in codesta *Saffo* la riforma è già fatta più sicura, e voi trovate il melodista leggero e saltellante divenuto più maschio, più largo e più appassionato; trovate l'armonista balzano e barocco fatto più severo, più ritenuto, più nobile. Voi vedete in somma nell'autore di questa *Saffo* l'uomo nuovo che mira a novello scopo, tutto bramoso di dedicare i propri studi al vero fare della retta scuola e al conseguimento di una rinomanza durevole.

Ma veniamo senza più all'analisi dello spartito alla quale ci applicheremo di proposito, persuasi della necessità di venir additando fin dove nel suo nuovo lavoro facciano i progressi dell'illustre artista, e a quale più alta meta ci debba tendere per la più ampia prova di avere al tutto compresi gli attuali incrementi dell'arte.

Anche prima che si alzi la tela, comincia Pacini il suo spartito con un preludio alternato dall'orchestra e dalla banda dietro al telone, e sulla scena. De bene, già parecchie volte intanto usarsi anche da simati compositori questo supposto mezzo di effetto, a nostro giudizio ciarlatesco anzi che no, di fare eseguir cioè la sinfonia o preludio d'un melodramma dall'orchestra al di fuori ed internamente dalla banda. Ma, noi domandiamo; che cos'è questa banda? Fa dessa parte dell'azione? No; poiché l'azione non può avere e non ha principio che all'alzarsi della tela; epperò tanto varrebbe che in vece di situare la banda stessa sulla scena, la si collocasse nell'atrio. L'assurdità è tanto palese nel primo caso come lo sarebbe nel secondo.

Il telone adunque che doveva alzarsi due minuti prima si alza finalmente, e l'orchestra fa sentire una mesta cantilena alquanto confusa e troppo ricamata da un esuberante lavoro di stromenti, sicché la melodia principale si perde ed a stento puossi percepire. Vuole l'autore esprimere con siffatto strumentale la recitazione d'un *Elegia* che deve supporre recitata da Saffo nell'interno del Circo. Dopo breve silenzio, dice il poeta, succede un bisbiglio crescente che precede la sortita del sacerdote Alcandro, il quale cacciato a forza dal Circo si presenta con un recitativo assai male lavorato, come mal lavorato ne scadranno del pari tutti gli altri recitativi di questo spartito.

Eguine si permetta una digressione. Che cosa sono essi i così detti recitativi se non se una recitazione musicata, senza pensiero melodico, senza appoggio di toni, senza che essi appassionalmente vengono tessuti per essere spicco maggiore ai pezzi rappresentati detti? Ne v'ha dubbio, che quanto più il recitativo sarà spoglio dai

mi suddetti vincoli, dalla melodia cioè, dal modo e dalla sura, tanto maggiormente grato riuscirà allorché succeda ad esso il pezzo lirico, che tutti questi mezzi unisce, e che dà riposo a quel certo che affannosa incertezza che impadisce il vero recitativo, quale fu trattato dai più gran maestri Pacini, ed è già da lungo tempo, fa de' suoi recitativi, diremmo quasi un altro pezzo, dove l'orchestra eseguisce un accozzamento di mille diverse cantilene quasi tutte sbiadite ed insignificanti e senza legame, e che per di più stompiano, quasi sempre il vero senso della declamazione, e mettono il cantante nell'assoluta impotenza di poter accentare e marcare la parola, che è pur uno de' grandi effetti e per la conoscenza dei quali dassi gran valore all'artista. In tal guisa perduto l'effetto del recitativo medesimo per mancanza della sua natura stessa, perdendosi almeno in gran parte quello del pezzo succedente, il quale non avendo un distacco che ne marchi il cominciamento, passa quasi sempre per molte misure inosservato e ben tardi giunge a cattivarsi l'attenzione dell'uditore. Prima mira del maestro è di dare importanza alla sua musica, e sfumarne le tante diverse in maniera che l'una serva a rischiarare l'altra. E venendo allo spartito in questione, quanto maggiore interesse ispirerebbero al Pubblico e la cavatina del basso, e il nobile aprirsi del *largo* del Finale concertato, e di questo pure la *stretta*, ed il *terzetto*, ed il recitativo dell'ultima scena!

Ma ora proseguiamo. All'introduzione tien dietro l'aria d'Alcandro, il quale dopo aver imprecato contro di Saffo nel recitativo, scioglisi in un canto affettuosissimo, e propone ad un canto pieno di fuoco e grandezza, preparato da una scala seminata di tutta l'orchestra, che a meraviglia fa presentare l'effetto delle parole: *Un'Erinni atroce, orrenda, le sue fiamme in cor mi vibra*. Le quali difatto dal principio alla *caballetta* di musica di sortita del basso, lavorata nel suo insieme con vaghezza di pensieri, ampiezza di forme, e potenza d'armonia.

Questa cavatina legasi pur bene coll'azione, ed è anzi da essa chiamata, né è posta soltanto allo scopo meschino e pur troppo frequente di dar campo al cantante di far una vana pompa de' suoi mezzi.

Succede un altro recitativo, per nulla dissimile dal primo che serve di sortita al tenore Faone ed alla protagonista, cui tien dietro un duetto di poco effetto, al meno ci sembra, e di non molto apprezzabile lavoro. Così chiudesi la prima parte.

Aprè la seconda un Coro di Anelli circondanti la fidanzata Climene vicina ad appressarsi all'altare nuziale. È tessuto di gentilissimo motivo, con ottimo effetto rinforzato nell'strumentale anche dai campanelli, che eseguono pur essi la melodia principale.

L'aria di Climene che vien dopo o ha il pregio drammatico di quella del basso: essa appare per colpa del poeta, alcun poco applicata; ma ciò è poco male, perchè in ricompensa il maestro l'ha trattata con passione nel patetico adagio, con brio leggerrissimo e sorvolante nella *caballetta*, la quale ricorda assai lo stile saltellante dell'autore del *Taliamano* e dell'*Iranho*, non però fuor del tutto di proposito in questo caso, trattandosi di viva fanciulla vicina al colmo della felicità. Bellini pure svolgeva in simil foggia il suo *allegretto alla Polacca* nei *Prigiani*.

Per una di quelle combinazioni che assai di rado avvengono fuori dalle scene, giunge Saffo improvvisamente in modesto arnese, (e talmente modesto da trovarsi costretta a chiederne in prestito uno alla sposa, idea che ci sembra né troppo poetica né troppo drammatica) e racconta parecchie sue sventure alla fidanzata, le promette di accompagnarla al tempio ov'ella pure verrà a disciogliere un auspice canto.

Da questa scena poco interessante trasse tema il poeta a tessere un duetto fra le due donne, che appunto più per mancanza della cosiddetta situazione, che per trascuratezza del compositore, sembra essere tralitto nell'effetto.

L'adagio di questo pezzo, quantunque ricordi un po' il fare ultimo di Mercadante e non sia steso con unità d'idea, pare distinguersi ed ottenere piúso per un canto largo ed appassionato e per vaghi armonizzati.

L'intermezzo che succede, e comunemente detto *parlante*, è confuso e tessuto dell'egual melodia che precede anche l'adagio suindicato, non può non mancar di carattere o prima o dopo. In generale questi *parlanti* o tempi di mezzo peccano in tutta l'Opera dello stesso difetto dei recitativi, vale a dire, mancano di legame sia col tempo antecedente, sia col susseguente, non interpretano debitamente l'azione drammatica, la quale per solito si aggrava più che tutto su questi, non giovano alla necessaria preparazione dell'ultimo tempo il quale sopraggiunge pressoché improvviso. (Sara continuato).

A. M.

CARTEGGIO.

Un nostro valente amico, il signor Geremia Vitali, al quale, come a persona versata nelle discussioni musicali, abbiamo fatto invito di collaborare in questa *Gazzetta*, ci rispose colla seguente lettera che noi riproduciamo, non senza dichiarare di consentire pienamente nelle generali idee che in essa si manifesta, e che in altre occasioni verremo svolgendo ed applicando nei modi convenienti, anche per rispondere

(1) In un apposito articolo biografico-critico che ci proponiamo di stendere intorno alla signora Löwe, ripareremo del terzo atto della *Maria Padilla* e così rimarranno compiute le nostre Osservazioni.

(1) Rappresentato all'F. R. Teatro alla Scala la sera del 6 corrente dalla signora *Abbadia*, Marietta *Brambilla*, e dai signori *Sutri* e *Farsè*.

indirettamente a chi avrà mostrato di capire a rovescio su quali basi si fondano le nostre critiche.

... Le promesse della *Gazzetta Musicale* non possono essere migliori: e l'Italia, questa soavissima terra delle melodie, deve fin d'ora professar gratitudine a chi intraprese un'opera sì benemerita, la quale gioverà ad addurre l'arte della musica a quell'altezza di perfezione, a cui in quest'ultimo tempo non parmi siasi abbastanza seriamente pensato. Benchè non affascinato dai prestigii armonico-scientifici delle dottrine oltramontane, nondimeno io lo dirò francamente: la musica italiana, che pure è la prediletta delle musiche, può e deve ascendere tuttavia alcun grado per giungere alla massima sua perfezione. I nostri maestri, a cui la natura, il clima, la dolcezza della favella, l'educazione, il perpetuo udir canticchiare, infondeva col latte la vena delle cantilene, non hanno per la più parte rivolto l'ingegno che a blandire con idee di facile e pronto concepimento l'orecchio buon gusto de' loro conazionali. Il perchè non si proposerò, quando più, quando meno, che non parlo di tutti, se non se di ritrovare nuove melodie, le quali potessero gradevolmente colpire e facilmente imprimeri nell'animo di chi lusingava il suo amor proprio ripetendo ciò che una volta aveva dolcemente accarezzato il proprio orecchio. Bramosi di giovare a sé medesimi, e di procacciarsi una fama popolare, non mirarono gran fatto all'incremento dell'arte, le cui riposte bellezze passavano sconosciute all'ascoltatore indotto, eppur venivano agevolmente preterite da chi, risparmiando agli altri lo studio per comprenderle, perdonava a sé stesso la fatica dell'impossessarsene. E vero che la parte melodica, come quella che è figlia primogenita dell'ispirazione, è la prima da richiedersi e da considerarsi: essa è l'anima, la vita, il pensiero, il sentimento, la favella della musica; ma, come ella sa, essa non vive solo di melodie; essa ha mezzi proprii e quasi materiali per aggiungere vivezza, colore e varietà all'immagine dell'ispirazione; l'arte ha il segreto delle combinazioni armoniche che arricchiscono, infiorano, e dan rilievo alle cantilene, come la forza dello stile e la magnificenza della lingua all'immagine della poesia. Vorrei quasi dire che la melodia è l'augello dall'ali dorate che fende gli spazi; l'armonia è l'aria che lo regge, e l'elemento ove la natura l'ha posto. E questa un'idea se vogliamo, piuttosto poetica che scientifica; ma parmi convenientissima a chiaramente esprimere ciò che sono la melodia e l'armonia. Da questa predilezione dei maestri per la parte melodica ne venne la trascuranza dell'armonica; e l'arte, che risiede appunto in questa, cadde quasi del tutto negletta: il gusto comune degenerò; e le produzioni veramente pregevoli e durature divennero oltremodo assai rare. Pochissimi de' lavori de' nuovi maestri avranno una vita meno che effimera. Quasi tutti i nuovi nati scrittori vedranno cadere le opere loro, l'una dopo l'altra, come le foglie all'autunno; perchè ciò che non è artisticamente, esteticamente bello, non può sopravvivere alla sua nascita. Un giornale pertanto che miri a far estendere vieppiù il vero studio dell'arte; che miri a diffondere la conoscenza de' pregi tecnici più che generalmente non è; che promuova l'applicazione, e l'intelligenza del grande magistero dell'armonia,

che tolga quel carattere di leggerezza che ricopre pressochè tutte le moderne produzioni come una vernice letale; che faccia finalmente sentire ai nascenti maestri che non basta rinvenire qualche cabaletta per essere compositore, e un'opera a cui tutti non possono che applaudire, ed io non sarò certo degli ultimi. Da gran tempo la folla de' giudicatori imperiti, e de' dittatori ignoranti, manifesta la necessità di una tale pubblicazione: i migliori la desiderano da lunga pezza. Il danno proveniente dal giornalismo mercenario e poco intelligente, si scorge da taluni inestimabile; a me sembra che sarà inestimabile il bene che deriverà dal porre un freno con una critica assennata ed imparziale a tutti i colpevoli giudizi che hanno finora travolto il senso comune del bello. E poichè è a lei piaciuto di chiamarmi compagno a quest'opera, io le ripeterò che anch'io mi studierò di recar la mia pietra all'edificio. Non sarà di quelle da porsi sul meglio del prospetto; ma si terrà paga di essere sepolta nelle fondamenta, purchè sia nell'edificio. Anzi, posso anche prometterle la cooperazione del maestro Ruggero Manna, il quale, soddisfattissimo della nuova intrapresa, verrà del pari prestando la sua valida mano perchè arrivi alla meta migliore. Non le dico come questa cooperazione le sarà di giovamento, perchè ella sa che il maestro Manna è uno de' più dotti ingegni musicali italiani che non corrono il campidoglio delle scene. I suoi grandiosi componimenti ecclesiastici lo pongono tra i viventi onori dell'arte. Le dico bensì ch'egli si occuperà con tutta quella solerzia e sollecitudine che gli permetteranno le non poche sue cure ordinarie.

La prego di aggredire le proteste della molta mia stima, mentre mi dico,

Suo affez.^o servitore ed amico,
GEREMIA VITALI.

MUSICA SACRA.

STABAT MATER di ROSSINI.

Un grande movimento in questi giorni agita il mondo musicale. Il più celebre e fortunato compositore di musica teatrale del nostro secolo, il creatore di *Tell* e del *Figaro*, fece dono al pubblico di un nuovo suo spartito, scuotendosi finalmente da quel *letargo* sonno che già da quasi dodici anni credevasi averlo tolto dall'aspirare a novelle glorie, per giacersi nella molle voluttà del *far niente*.

Rossini volle coronare la sua carriera, facendosi interprete de' dolori della Madre di Cristo e rendendosi emulo di Palestrina, Pergolesi, Cherubini, Mozart, ecc., senza però mostrarsi seguace dello stile ecclesiastico di que' sommi, ma iniziandoci in una maniera di musica sacra, più melodica di tutti quelli che prima di lui si distinsero nello scrivere per chiesa. Egli concepì lo *Stabat Mater* nel 1852 di ritorno a Parigi da un viaggio fatto in Ispagna e sotto l'impressione de' sentimenti religiosi in lui destati dalle visite di alcuni conventi. Quel primo saggio dedicato a Varella, commissario generale della Cruzada ed eseguito una sola volta a Madrid nel venerdì santo del 1855, e recentemente in Bologna, ricevette molte importanti mo-

dificazioni, e varj pezzi furono ben ancor rifatti per intero avanti che il manoscritto fosse affidato all'editore Troupenas, onde venisse reso di pubblica ragione.

Abbiamo già dato un cenno nel nostro foglio antecedente delle forti discussioni insorte a Parigi tra il legittimo cessionario di Rossini, ed un altro editore acquirente dell'autografo dedicato all'arcidiacono Varella, relativamente alla proprietà ed ai diritti di pubblicazione di questo gran lavoro, della dimensione di un'opera in tre atti. A tempo debito ne ripareremo.

Adolfo Adam, compositore di musica in Francia meritamente applaudito per varie opere comiche, nel N. 45 della *France Musicale*, ha fatto dapprima inserire un ragionato articolo sopra sei pezzi dello *Stabat* eseguiti nella sala di Herz dalla Viardot-Garcia e Labarre, e da Dupont e Gerally, con i cori diretti da Panseron; il doppio quartetto condotto da Girard, ed il pianoforte, che rimpiazzava gli stromenti da fiato, tenuto da Labarre. — Al dire di quello scrittore tutto l'uditorio, composto da distinti artisti, fu profondamente penetrato dalle sublimi bellezze che ammirarsi in que' sei pezzi fra i quali una sublime introduzione, un coro, due magnifici quartetti (9), ed una grande aria di soprano, a pieni voti vennero giudicati capolavori per espressione perfettamente sentita, per superbi effetti di armonie, per immaginosi concetti melodici, per modulazioni nuove e per varietà di forme, in alcuni periodi forse troppo eleganti per una musica sacra.

Lo stesso Adam nel N. 48 del suddetto giornale, con argomenti e prove convincenti a confutare l'asserzione della *Gazzetta musicale* — la musica dello *Stabat* di Rossini convenir più al teatro che alla chiesa — e col paragone e coll'analisi di qualche brano del famoso *Stabat* di Pergolesi col nuovo, data a questo la palma, prese ad esaminare quattro altri pezzi cioè; il N. 2 aria di tenore; il N. 5 delizioso duetto fra soprano e contralto; il N. 4 aria di basso, uno de' più lodevoli pezzi dell'opera, ed il N. 10 che comprende la fuga colla quale Rossini, come tutti i suoi predecessori, si è creduto in obbligo di terminare il sacro suo componimento, una volta per tutte dando la più solenne mentita a coloro che pretendevano egli non esser abbastanza dotto, e provando che non ebbe a sdegno il titolo di uomo di scienza, se non perchè preferiva quello di uomo di genio.

Que' lettori che amassero esser meglio informati dello *Stabat* di Rossini possono ricorrere agli interessanti articoli da noi citati, od aspettare che la *Gazzetta Musicale di Milano* ne parli dettagliatamente allorchè il nuovo parto del Pesarese verrà fra noi pubblicato dal nostro Ricordi.

Possa presto esserci dato di sentire degnamente interpretata questa creazione rossiniana! Sarà una straordinaria soddisfazione per tutti ed un vantaggio per molti. « Rossini, così lo stesso Adam, simile al sole ha sparso i suoi lumi sopra tutti i compositori, ed i suoi raggi hanno prodotto moltissime ispirazioni che senza la sua benefica influenza non sarebbero sviluppate. Rossini è il genio più completo che abbia esistito ».

C.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

SI UNISCE IL QUARTETTO DELLO STABAT MATER DI ROSSINI, QUANDO CORPUS MORIETUR.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contratto degli Onoranzi N. 1720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 4. DOMENICA
25 Gennajo 1849.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions; peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'éprouver.* •
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 antepagate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Ononni N.° 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

DISCUSSIONI MUSICALI

Seconda lettera del signor FÉTIS, intorno allo stato presente delle Arti Musicali in Italia (1).

La seconda lettera in data del 15 novembre 1841 diretta da Brusselles all'Estensore della Gazzetta Musicale di Parigi, intorno allo stato attuale della musica in Italia, il ch. sig. Fétis manifesta molto più apertamente che non in quella già da noi accennata nel nostro N. 2, il proposito suo d'occuparsi del proprio argomento più che mai sul serio e di svolgerlo sotto ogni suo aspetto. « Quando io mi preparava a visitar l'Italia, così egli scrive, mi formai in mente un piano di esame e di indagini i cui due principali oggetti dovevano essere lo stato attuale della musica e la storia di codest'arte nell'Italia stessa. Al primo di questi due oggetti dovevano riferirsi le considerazioni sul merito dei compositori di musica drammatica e religiosa, sull'arte del canto e il talento de' cantanti, sul valore degli stromentisti in particolare e delle orchestre in generale, sulle scuole di musica, il loro regime, i maestri, i metodi; per ultimo le tendenze delle popolazioni verso l'arte, i loro gusti, i loro pregiudizii, e le loro influenze sugli artisti, sull'ingegno e sulle produzioni di costoro, ecc. »

E facile argomentare dalla natura di queste parole del molto interesse che saranno per avere al cospetto de' lettori italiani le cose di che ci verrà intrattenendo il sig. Fétis solo ch'egli voglia esser fedele alle promesse date a se stesso. Noi crediamo quindi opportuno riprodurre i più importanti brani delle sue lettere, onde là dove esse non espongono che il vero sieno da noi abbandonate senz'altro alla riflessione degli imparziali, ed ove, pel contrario, espongono o degli errori di fatto o delle non irreprensibili opinioni, subiscano le necessarie osservazioni, le quali noi verremo esponendo in forma di note.

Ma qui sarà ben fatto avvertire che il signor Fétis, nell'accingersi a delineare il quadro che si è proposto, preso da un singolare serupolo, esprime il rammarico di dover tingere i suoi pennelli in colori molto oscuri, e teme che la schietta franchezza colla quale esporrà il triste stato della musica in Italia abbia a sapere di ingratitudine a coloro cui è noto con quanta

festa e quanti onori ei fosse accolto e accarezzato dagli artisti e dai dotti musicali italiani durante il suo viaggio nella nostra penisola. Se non che l'illustre professore si consola pensando che le cose ch'ei dirà non saranno che *l'eco delle opinioni di celebri musicanti italiani, come a dire un Rossini, un Mayer, un Mercadante, un Basily* ed altri. Questa sua dichiarazione, dettata da forse soverchia delicatezza, lo pone nell'obbligo di addimostrarsi più che mai spassionato e sincero espositore della verità, e a noi porge tanto maggiore il diritto di appuntarlo (però col dovuto riserbo e rispetto), ogni qualvolta ne parrà che i suoi giudizi e le sue sentenze siano ispirate da preoccupazione sistematica, da simpatie o antipatie speciali, ecc.

Ora entriamo in materia.

« Dopo dieci anni di glorie inaudite (è il sig. Fétis che parla), dopo avere assoggettato al prestigio delle sue ispirazioni l'intero mondo musicale, Rossini abbandonava Napoli nel 1825 per stabilirsi a Parigi, ove lo aspettavano novelle e più pure ovazioni. Tre anni dopo uno scolaro scappato (A) dalle scuole del Conservatorio di Napoli si manifestava al pubblico con un'Opera molto favorevolmente accolta al teatro di San Carlo. Questo giovinetto era Bellini. La sua Opera rappresentata la prima volta il 50 maggio del 1826 intitolavasi *Bianca e Gerardo*. Al pari de' suoi predecessori e contemporanei Raimondi, Giuseppe Mosca, Carafa, Mercadante, Donizetti e Pacini, il giovane musicante vedevasi trascinato, quasi a sua insaputa, nell'ordine di idee e di forme create dall'illustre maestro di Pesaro. D'altronde, non avendo egli fatto che deboli studii, e dotato essendo di mediocre istinto per l'istromentazione (B), esordiva con uno spartito scritto molto male, nel quale solo qui e colà erano osservabili alcuni lampi di melodie espressive e drammatiche.

Se Bellini non era un grande musicante per forza d'educazione, era però uomo dotato di spirito e di riflessione, talché di subito avvisò che l'imitazione di Rossini non gli avrebbe proaccacciati que' splendidi successi che colla sola originalità delle idee o della maniera si possono ottenere. Pensò che la declamazione musicale dell'Opera francese applicata alla scena italiana avrebbe piaciuto, e quest'idea lo trasse alla ricerca delle melodie *sillabiche* a brevi frasi, le quali d'allora in poi si considerarono come la speciale impronta del suo talento (C). Ei ne fece il primo saggio nel *Pirata* rappresentatosi in Milano nel 1827. Sulle prime

la novità di stile di quest'Opera cagionò sorpresa anzi che piacere: ma il talento di Rubini, incaricato della parte principale, trionfo dell'incertezza de' Milanesi ed immediatamente si mutò in entusiasmo la loro freddezza. La fama di Bellini venne dilatandosi mercè i successi della *Straniera*, dei *Capuleti*, della *Sonnambula*, della *Norma*, e di *Beatrice Tenda*; quello de' *Puritani*, rappresentati a Parigi, diede compiuto il diritto all'autore di essere stimato inventore di un novello stile che d'allora in poi venne imitato in un modo più o meno preciso dalla maggior parte de' compositori italiani (D).

Questa trasformazione del gusto italiano in fatto di musica drammatica ebbe delle funeste conseguenze cui difficilmente archerà rimedio un intero secolo di reazione (E). Una specie di lotta erasi impegnata tra i partigiani del gusto melodico, del quale doveva essere salutato Rossini come il più alto rappresentante, e quelli dello stile declamativo cui era modello la musica di Bellini. A questi toccò la fortuna di prodursi proprio nel momento in cui moltiplicati e inauditi successi e quindici anni di voga avevano scemato l'effetto delle produzioni rossiniane e facevano presentire la necessità di dare un altro avviamento all'arte. Tutte le combinazioni riuscirono quindi favorevoli ai primi esperimenti di un nuovo stile fatti dall'autor del *Pirata*, e in questa singolar gara tra due spiriti di sì diversa levatura, toccò all'uomo superiore a soccombere (F).
(Sarà continuato).

NOTE.

(A) Il testo dice veramente *échappé*. Pare a noi che il signor Fétis, senza tradire la schiettezza che si propone, avrebbe potuto usare in questo caso un vocabolo di significato meno ambiguo, se pure nell'intenzione dello scrittore non è posto ad esprimere un'idea precisa. In questo caso vogliamo eroderci autorizzati a dire al signor Fétis che il Bellini uscì dal Conservatorio di Napoli, non già a corso di studii incompiuto, come, pel meno male potrebbe dar a sospettare la parola *échappé*, ma al contrario corredato de' più ampi ed onorevoli attestati, e accompagnato dai voti e dai fusinghieri professori de' suoi istitutori, tra quali l'esultino Zaccarelli. È ciò tanto vero che, licenziato appena dal R. Conservatorio, ottenne di scrivere uno spartito nemmeno che pel R. teatro di S. Carlo, sulle cui scene non sarebbe certamente stato ammesso uno scappato dalle scuole.

(B) Ben è vero che nelle prime sue produzioni teatrali Bellini si addimostrò debole negli studii dell'armonia e nell'uso dei validi mezzi stromentali; ma in questo non fece che subire la sorte toccata da lui al meno a tutti i maestri esordienti, non esclusi coloro che in seguito salirono ad altissima fama. E d'altronde si è osservato che que' pochi i quali al primo mettere il piede sull'arriego teatrale dimostrarono immediato saggio di grande profondità scientifica, per una singolare fatalità non progredirono gran fatto, o si arrestarono anzi dopo i primi penosi tentativi. A parer nostro, guai al compositore che ne primi suoi esperimenti, anziché abbandonarsi alle libere espansioni dell'anima e agli scorretti slanci dell'im-

(1) Feti il N.° 2 di questa Gazzetta Musicale.

imaginativa, sa tenersi sì stretto alle scorte della dottrina da potere addestrarsi più sapiente che ispirato! La storia musicale de' nostri giorni ricorda le patenti di ineptezza e di ignoranza prodigate dalla pedanteria all'esordiente autore della *Cambiale di matrimonio* e dell'*Inganno felice*. Eppure quell'esordiente diventò Rossini, l'autore del *Guilherme Tell* e dello *Stabat*! I progressi fatti da Bellini nella parte scientifica, dal *Pirata* ai *Puritani*, furono immensi. Ciò solo valga a rispondere al signor Fetis e a persuadergli, se è possibile, che a Bellini non mancava l'istinto ma sì lo studio pratico dello strumentale. La cosa è ben diversa!

(C) O ci inganniamo a gran partito, o ne pare che questo non possa asserirsi dell'autore della *Sonnambula*, della *Norma*, della *Beatrice Tenda* e dei *Puritani*. Vero è bensì che nelle Opere il *Pirata* e la *Straniera*, le quali segnano la prima maniera del compositore, non peranco educato alla pratica dei larghi effetti teatrali, il Bellini pose forse troppo amore alle *melodie sillabiche* e conteste di brevi frasi interrotte; ma questo genere di locuzione musicale, che pure in certi casi ha la sua particolare attrattiva e serve mirabilmente al linguaggio dell'animo e alla espressione degli affetti in contrasto, venne da lui abbandonato mano mano si elevarono le sue idee, e si emancipò il suo spirito dal bisogno di una timida imitazione. Gli ultimi spartiti di Bellini abbondano di canti largamente disegnati e svolti con libere forme: basti ad esempio il finale ultimo della *Norma*, che davvero può dirsi il pezzo nel quale è più specialmente caratterizzata la grandezza dello stile belliniano. Crediamo quindi non andare errati nell'affermare che per nessun modo le melodie, così dette *sillabiche* dal signor Fetis, stiano a considerarsi come l'impronto speciale del musicale ingegno di Bellini.

(D) Non è già che i compositori italiani, dall'epoca dei trionfi degli spartiti di Bellini in poi, si proponessero di imitarne lo stile, come parrebbe voler far credere il signor Fetis, limitando così tutti i nostri maestri viventi alla umile parte di seguacii, buoni o cattivi, come pare, come l'autor della *Norma*, dal bisogno di soddisfare alle più raffinate esigenze del pubblico, studiarono di imprimere alle loro composizioni un carattere più drammatico e maggior accento di passione al linguaggio musicale; e in ciò almeno fecero benissimo. La causa medesima, o per dir meglio il medesimo eccitamento avendo sopra di essi e sopra il più fortunato loro contemporaneo, produsse il medesimo effetto; colla sola diversità che Bellini, e per aver preceduti i suoi compagni d'arte nell'indovinare la nuova tendenza degli spiriti, e per averli anche superati nella forza del sentimento e del pensiero e nella soave delicatezza delle ispirazioni, ottenne di essere acclamato inventore di un novello genere di musica melodrammatica che, anche senza di lui, si sarebbe più o men presto impadronito delle scene italiane perchè altamente invocato dalle nuove idee intorno al bello nella poesia e nelle arti già invalse nelle nostre classi colte, le quali, in fin de' conti, sono le vere dittrici del gusto della moltitudine.

(E) Pare a noi che ci sia molta esagerazione in queste parole del signor Fetis. Che alcuni maestri italiani, volendo pur poggiare all'elevatezza del genere drammatico per eccellenza, sebbene poveri di spontanee ispirazioni e di vero sentimento, siensi perduti addietro a uno stile stracchiato, ed allo spontaneo svolgersi delle frasi melodiche che forma il vero bello della locuzione musicale, abbiano talora cercato di sostituire una notazione tutta a grida e a singulti, sostenuta dall'abuso dei fragori stromentali, nulla di più vero. Ma questi travimenti parziali ebbero un favore troppo effimero; e già, se non ci inganniamo, il pubblico italiano pure sinistosi posto sull'avviso di non voler più a lungo lasciarsi sedurre da un genere così falso e contrario alle buone tradizioni. Quanto ai cantanti, i più studiosi ed educati tra essi, non tardarono ad avvertire la cattiva strada sulla quale hanno dovuto porsi, trascinati da una riprovevole tendenza. Alcuni indizi di opportuno ravvicinamento furono già dati e dai compositori più colpevoli e dagli artisti imputabili di maggior complicità. Osiamo lusingarci che il pieno ritorno alle migliori norme del comporre e del canto si avvererà in un periodo di tempo molto più breve di quello assegnato dalle eccessive apprensioni del signor Fetis.

(F) Veggasi su questo proposito quanto abbiamo osservato nel nostro primo articolo al quale ora ci riportiamo ampiamente.

CRITICA MELODRAMMATICA.

I.

GLI UGONOTTI, grande Opera di MEYERBEER, data al TEATRO DELLA PERGOLA, in Firenze.

La sera del 26 dello scorso mese di dicembre 1841 si riaprì questo teatro al pubblico con la musica della grand'opera di Meyerbeer - *Gli Ugonotti* -, adattata però sopra un diverso libretto. Alla aspettazione grandissima del pubblico l'esito non pienamente rispose. Di ciò non solo fu causa una esecuzione nel complesso non tutta felice, ma varie circostanze che ad onor del vero e a vantaggio dell'arte è ben intracciare ed espor brevemente.

La musica degli *Ugonotti* è dettata, come ognuno sa, secondo le norme di quella scuola che, a differenza della italiana, tenderle sempre a concertizzare, analizza; è di quella musica che dirigesì, è vero, al cuore, ma vuol giuvernarsi principalmente per la via dell'intelletto; di quella musica infine che si propone, secondo il detto di uno spiritoso scrittore, piuttosto rappresentare idee, che svegliar sensazioni. Ond'è che tutto o quasi tutto vi è opera di calcolo, di raziocinio, anziché d'ispirazione. Né, dicendo così, si creda che ritenersi si debba non abbia l'autore sentite le passioni che doveva rappresentare; ei le ha sentite e le ha intese, ma per renderne la pittura si è servito di mezzi che attengono piuttosto alla mente che al cuore.

Se sia questa vera ragion musicale, o aberrazione di altissimi spiriti, non è luogo adesso a discorrere; vero e indubitato è però che, nel suo genere, e dipendentemente dalla scuola alla quale appartiene, la musica degli *Ugonotti* è squisito e sublime lavoro. - Ora, per servire al suo intendimento, l'autore di essa si è proposto tracciare nella medesima e svilupparvi, come idea madre, l'antagonismo della riforma di Lutero e del Cattolicismo, quale almeno lo intendevano i suoi fautori nei miserabili tempi ai quali rimonta l'azione: Così nel *Roberto il Diavolo* le incertezze delle anime che il paradiso e l'inferno si disputano avevano a lui somministrato sabbietto di altissima pittura musicale. Il dramma degli *Ugonotti* gli offeriva sulla scena da un lato il brillante libertinaggio dei voluttuosi signori della Corte di Francia nei tempi di Caterina dei Medici, e dall'altro la fanatica austerità dei primi riformisti, ed egli prese a ritrarne il contrasto ponendo in opposizione una musica brillante e voluttuosamente festiva con una tutta spirante durezza ed austerità, la quale, perchè assumesse più caratteristica sembianza, ha quasi tutta intessuta sui canti corali onde fino dal tempo della Riforma risuonano i tempi dei Protestanti.

Reso conto così dell'intendimento dell'autore, e inteso qual'è il pregio principale della sua musica, poco vi vorrà a persuadersi che doveva essa rimanere paralizzata nel suo effetto, e sparire al tutto quel pregio, tostochè venisse distrutta la corrispondenza tra il concetto musicale e il concetto poetico. - Ed ecco come più specialmente ciò avvenne.

L'autore del dramma, scrivendo con un fine manifestamente ostile al cattolicismo, non contento dei colori già bastantemente tristi che gli somministrava quella pagina infame di moderna istoria in cui la strage della notte di S. Bartolomeo si descrive, ha voluto caricare anche maggiormente contro i cattolici le tinte del quadro. Ciò essendo, l'autorità non ha creduto dover permettere che questo dramma si eseguisse sui nostri teatri; ed è stata cosa giusta e ben fatta: troppi doverosi riguardi lo esigevano e primissimo il rispetto verso le dominanti religiose opinioni. - Ma ciò che non è stato nè giusto nè ben fatto si è che, volendo l'Impresa pur nonostante eseguire ad ogni costo la musica di Meyerbeer, abbia avuto ricorso ad un ripiego, sostituendo al dramma originale altro dramma, a cui è stato dato il titolo di *Anglicani*, nel quale il carattere religioso dal politico è supplantato; col che si è tolto alla musica il suo carattere distintivo, se ne è falsato lo scopo, e si è esposto il compositore al giudizio di un pubblico tratto in inganno sullo stato

della causa che doveva giudicare. L'autore del nuovo libretto, contento di conservare un'identità materiale nelle situazioni ne ha svistato per intero il carattere. A restar persuasi di questa verità, basta dare un'occhiata alle prime scene dell'atto primo. - Si apre la scena con un'orgia di giovani signori che ridono e bevono cantando le belle e Bacco, e costoro son Puritani di quei Puritani (notisi) cui la rigidità dei costumi e delle religiose opinioni non permetteva cantare che *Salmi* nelle loro ragunanze più liete. Si trova con loro un giovin signore realista della gaja e voluttuosa Corte di Carlo I Re d'Inghilterra, e vien presentato come un rozzo e timido osacchiotto. Sopraggiunge altro vecchio realista e cattolico e si pone a catechizzare i Puritani cantando il *corale di Lutero*. Da questo saggio può giudicarsi del restante, che dal più al meno è tutto dello stesso gusto, senza che chi scrive debba perdersi in particolari raccontando dei Puritani che passan la notte con dommicciuole sull'osteria, delle loro erotiche e militari canzoni, del loro danzare in istrada con le zingare, ecc., ecc.

Ma da banda queste morali considerazioni, per far ritorno a quelle strettamente musicali. - Non è straordinario, premesso tutto quello che è stato detto fin qui, che l'esito dello spettacolo non sia riuscito felicissimo: strano anzi sarebbe stato se riuscito lo fosse; tanto più che anche la esecuzione non poteva essere né fu, per molte ragioni, del tutto felice. Pur non ostante, anche indipendentemente dall'alto concetto che informa la musica di Meyerbeer, tanti sono i pregi di dettaglio e, dirò così, materiali onde è ricca, che non poteva cadere del tutto; né del tutto è caduta, e oltrechè soddisfa ogni sera di più chi del continuo la sente, molti dei principali pezzi fin dalla prima sera han riscosso applausi ed anche destato entusiasmo... Notisi intanto che più principalmente accadeva di quei pezzi dei quali meno era falsata la situazione (1).

Riassumendo adesso tutto il detto fin qui, una sola è la conclusione che naturalmente ci si offre allo spirito e vogliamo dire: Che i capolavori dei sommi deggion rispettarli. - Se gli *Ugonotti* non poteano eseguirsi convenientemente, era meglio non eseguirli del tutto, né per mira di basso interesse doveva procurarsi ingiusta offesa alla fama dell'illustre maestro.

Lo scopo di chi scrive e del foglio nel quale queste linee appariscono è tale che non esige si scenda adesso ai particolari relativi all'esecuzione. Ciò non ostante giustizia vuole che si aggiunga un cenno almeno ad onore della Teresa Brambilla, di Castellan e di Porto, che nelle parti a loro rispettivamente affidate, dal più al meno mostransi degni di lode. Lo stesso dicasi pure dell'orchestra, a cui altro non manca che essere alquanto più numerosa di stromenti a corda.

Firenze il 1 del 1842.

M.^o Av. C.

(1) Ed ecco altro fatto che ci consiglia ad insistere sulla necessità che il concetto drammatico, sia nel tutto di uno Spirito, sia nelle sue parti, non manchi di giustezza e sia tale da potersi degnamente collegare alla musicale invenzione.

L. E.

II.

SAFFO, melodramma di SALVATORE CAMMARANO, musicato dal maestro PACINI.

(Continuazione) (1).

La cabaletta del duetto delle due donne è semplice ed espressiva, ma l'accompagnamento che la regge ne sembra più atto ad oscurarla anziché a farla spiccare.

Or eccoci arrivati al gran finale della seconda parte. Il coro che lo apre, che pure dovrebbe essere dato, (come chiaramente appare dalla sua fattura, dai motivi o dal tempo in sestupla) è di qualche effetto. Non è però lodevole quell'ultimo *motivo* staccato dalle trombe, che periodato in sei misure apparisce zeppo e triviale.

Il sacerdote benedice i due sposi; tutti s'inginocchiano. Ma chi manca ancora al rito? Saffo!... Al nome di Saffo il fidanzato Faone si scuote. La povera si avvanza e Clineme la conduce al suo sposo. Saffo ravvisa il momento è drammatico, ma se evocati l'esclamazione assai viva e piena di accento della donzella innamorata, il resto procede nel modo or indicato *de parlanti* e manca di fusione e di vivo colorito. Dove il compositore si innalza davvero con bella ispirazione si è nel *cantato Largo* di questo finale, nel *concerto* e in un *motivo* o almeno rinfaccia la tradizione tra Faone: grande ne è la melodia e suscettibile della più finita declamazione. ed accompagnata da alcuni tocchi secchi e di contrasti simulanti un ritenuto accento di rimprovero, cui nell'ultima parte della misura sembra dar risposta il coro, i quali gettano sul tutt'insieme una molto ben trovata tinta lamentosa.

Il concetto non può essere più filosofico e più sentito. Dopo il *solo* della protagonista succede un *concerto* generale ben modulato, le cui transizioni ben congegnate. Questo pezzo che comincia nel modo di *si* ♯ minore chiudesi pomposamente in *si* ♯ maggiore, dopo essersi aggirato con artistica e studiata incertezza di gravissimo effetto più volte in *mi* ♯ sordidati toni ed in *re* ♯ sempre con finite cadenze e armonie di chiudere, e poi trasportandosi e prolungandosi con nuovi passaggi, fino, come dissi, a chiudersi nel *si* ♯ maggiore. La maschia scienza del *concerto* vocale ed strumentale di questo pezzo potrebbe assomigliare forse alcun poco ai noti larghi del *Bravo* e delle *Rivoli*, ma senefatto di questo *Largo* fu imponente sul nostro pubblico. La *stretta* va pure lodata per una certa bene intesa barbara impronta nella cantilena de' cori che scacciano la *Poetessa*, che ha osato bestemmiare e rovesciare l'altare, e più ancora per la solenne imprecazione di Saffo che esclama: *Non è Dio chi Faone mi toglie*. Se non che sembra che qui l'idea del Maestro non siasi accordata con quelle del Poeta, e nemmeno colle nostre, dappoiché l'imprecazione di Saffo nel *libretto* precede, come è ben giusto, le invettive che il popolo scaglia contro di lei. Il maestro può scusarsi dicendo che il coro può prorompere anche immediatamente alla vista dell'ara atterrata, ma forse l'effetto sarebbe stato maggiore e più ragionato se alla bestemmia facevasi succedere il silenzio dell'oratore e della sorpresa, ed all'imprecazione l'investiva. Tuttavia il pezzo ha un sufficiente colore di verità; il contrasto del carattere disperato, ma ancora amoroso, della protagonista spicca a meraviglia in mezzo a quello degli altri personaggi e del coro d'un'impronta, come nota, feroce e selvaggia. Infatti ci gode il dida che questo finale forma un'azione meude, un tutto assieme del più ragionato, filosofico, ed elevato concepimento.

Un abbastanza chiaro istrumentale e con felice effetto imitante i sibili del vento apre la parte terza, che nel suo complesso è la migliore dello spartito. Non ci distinguono su d'un recitativo che sussegue e d'un coro di Aruspici sotto il palco scenico, di debole effetto anzi che no, ed assolutamente mancante del carattere grave e profetico che gli si doveva; ma passiamo invece a parlare del terzetto che chiudesi in quintetto con cori, ricco di belli effetti. Questo pezzo ha luogo nel momento che Alessandro scopre per via d'un anello che quella Saffo ch'egli tanto perseguitava e sua figlia. Per ciò che riguarda la poesia e la posizione drammatica ne sembra una troppo palese reminiscenza del terzetto del *Belisario* dello stesso Cammarano, che Pacini però trattò assai diversamente del Donizetti e non saprei con quanta filosofia e quanto effetto: dico *non saprei* perchè sembrami che il movimento del tempo dato a questo brano fosse troppo lento, e che forse con un'agitazione maggiore potesse ottenersi qualche verità d'espressione che io trovo molto stretta e fredda. Se però il risveglio che suscita un dubbio sul lavoro del maestro, non così certamente l'*agitato* o *andante* che succede e che si vorrebbe esso pure assai più mosso, nel quale la spezzatura ingegnosa delle tre parti cantanti intrecciansi l'una coll'altra, ed esprimersi con finito e rigoroso lavoro contrappuntistico la fretta ancor calata convulsione della gioia, formano di questo pezzo un altro *de sostegni* sicuri dello spartito. Ma la convulsione così felicemente espressa ede alla fine, e le tre parti che s'agitavano con artistica incertezza vanno a fondersi in un tutto pieno di calma accento con freschissima melodia o ricco di gradevole effetto. Ma qui di mal animo ci facciamo a condannare di nuovo il maestro, perchè dopo questa calma, servendo al solito assurdo del ritornello, riprende di nuovo il primo *agitato*, e di nuovo riproduce la seconda frase quieta, cosa che non male si conviene

alla tessitura musicale, ma non certamente alla filosofia di questo pezzo. La *stretta*, quantunque d'un'impronta e di una frase comune, è sufficientemente caratteristica, e le parti vi sono ben disposte, tale che non le manca effetto.

Viene l'aria di Faone, terzo dei pezzi se non interamente almeno semi-appiccicati di questo spartito, preceduta da un *solo* di bravura eseguito qui dal flauto e che originariamente fu dedicato al clarinetto. Io mi dichiaro a dirittura nemichissimo del *solo* di strumenti in genere ed in ispecial modo poi di quelli che tendono, come questo fa, a mettere in mostra tutti i mezzi dello strumento stesso. Nulla di più anti-drammatico: dappoiché egli è impossibile che quando ne udite l'esecuzione non vi disturbiate interamente dal palco scenico, dove dovrebbe essere continuamente legata l'attenzione dell'uditore, e non vi conduciate col pensiero unicamente all'artista esecutore del *solo*. Dal che deriva una decisa distrazione e dissilusione. Ma di ciò basta e proseguiamo. Faone viene a lamentarsi del suo destino ed a dolersi de' suoi rimorsi. Sopra una elegante frase si tesse l'*adagio* dell'aria, imitata con talento e buon gusto alla misura susseguente o dal violoncello o dal clarinetto; ed alla ripetizione invece proposta dagli strumenti ed imitata dal canto. Tale idea non nuova in fatto, nuova risulta nella sua applicazione e sembra aggiungere passione alla bella frase del canto. La *cabaletta*, di fattura alquanto comune, deve però meritarsi effetto quando si adattata all'artista che la eseguisce.

A questo punto la scena si cambia e già ci troviamo vicini alla catastrofe del dramma: offesi al nostro sguardo il famoso promontorio di Leucade; esce il popolo Leucadio in piena costernazione, ed intona un coro che non troviamo bene concepito dal maestro, almeno secondo le indicazioni del poeta: la cantilena vi è forse troppo spiegata per essere tale che si vogliono dette o mormorate sommessamente.

Ma già già si avvanza l'infelice Saffo che apparecchiata a tentare la prova del gran salto, sebbene perduta di speranza di trovare in quello scivolto. La sua mente è malferma, ed anzi nei sogni del suo vauagante impone al flutto ed all'aure del cielo di tacersi, ond'ella sciolga a Clineme il promesso imo di nozze; e l'udiamo intanto cantare quella soavissima ed invidiabile melodia che forma il lungo *primo tempo* dell'aria finale tessuta con somma dolcezza, eleganza e passione melodica. La frase, l'accompagnamento, la condotta ne sembrano al maggior segno espressivi; e vivissima vi notiamo l'effusione di un cuore pieno di squisita sensibilità.

Intanto lo squillo annunzia a Saffo essere giunta l'ora della gran prova; Saffo si scuote, rinviene, s'apparecchia al gran compito, e conducendo Clineme fra le braccia di Faone le dice queste parole: *L'una ugnor quel io l'amai -- Più valedo nol potresti -- vestite pur anco d'una cantilena elegantissima ed affettuosa e degna di chiedere questo pezzo, che può dirsi senza macchia.*

Ecco quanto ne parve dover asserire intorno al lavoro del sig. Pacini. Ripetiamo di avere riscontrato grande progresso nelle concezioni di questo compositore: non si arretrò dunque dal retto cammino, anzi proseguo fermo nel suo nuovo proposito che l'arte greca saprà grado.

Rimarebbe a dire anche del *concerto*, ma, buon Dio! quando siasi osservato che ne al sig. Varese, né alla signora Brambilla, né al sig. Savi per nulla convengono le parti loro adatte, sia che ciò si riguardi sotto l'aspetto drammatico, sia dal lato musicale, massimamente ove si osservi che da questo lato soffrono non poche alterazioni contrarie alle intenzioni primitive del maestro: quando invece avremo soggiunto che la sola signora Alabauda si mostra quasi perfetta nella interpretazione della melodia e della declamazione (col qual nome non confondiamo per l'azione propriamente detta), e che essa sola salvò dalla caduta e sostiene con crescente successo lo spartito, credemmo di esserci debitamente abbastanza del dover nostro. Non lasceremo però di osservare, come in via di deduzione, sembrare desiderabile che innanzi di offrire un'Opera nuova al giudizio di un pubblico autorizzato per più ragioni ad esercitare grande e decisiva influenza sulle risonanze melodrammatiche italiane, avessero a consultarsi bene la natura dei mezzi, il loro vero valore, e.c., onde non porre troppo alla cieca a difficile repentinamente la fama del compositore, il quale troppo spesso altra colpa non ha fuor quella d'essere stato male interpretato. A. M.

OBIEZIONI E REPLICHE.

A taluni de' nostri lettori sarà forse sembrato che noi siamo andati per le lunghe nel parlare delle due Opere prodottesi in questi o passati giorni sulla scena del nostro gran teatro, e che nel pigliar di esame le medesime, massimamente la *Maria Padilla*, troppo sul serio ci occupammo del *libretto*. A questa doppia obiezione rispondiamo: la lunghezza degli articoli critici non deve di leggeri parer soverchia in un foglio principalmente dedicato a simili discussioni, e più che mai ove si tratti di due produzioni d'alta portata come sono la nuova Opera dell'egregio Donizetti, destinata senza dubbio a far il giro dell'Europa, e la *Saffo* del sig. C. Pacini già applaudita su tanti teatri; poi notiamo che non ne pare di esser perduti in sole parole, ma d'aver svolto il nostro tema con sufficiente corredo di analisi. Siamo persuasi fermamente che la buona critica musicale vuol essere presa a questo modo per riuscire a qualche frutto, sotto pena di perdersi nei soliti giudizi vaghi, incerti, inconcludenti, i quali mancanti del fondamento dell'analisi tanto calzano ad una come ad altra Opera, e non sono d'ordinario dettati che allo scopo di offrire un mo-

mento di passatempo alla curiosità de' lettori più o meno indifferenti.

Quanto al dare troppa importanza al *libretto* preghiamo i lettori a pigliarsela in santa pace, perchè è appunto nel proposito nostro di non prender mai ad esame parziali verun spartito, se non osservandolo ne suoi più stretti rapporti col dramma, e notando attentamente i punti nei quali la composizione musicale è povera di carattere e vuota di ispirazione per colpa appunto della cattiva, o assurda o anti-poetica situazione drammatica. Ora, come ottenere ciò senza occuparsi con qualche serietà del *libro* dal cui vero merito o dalla cui povertà dipendono per solito i maggiori o minori pregi dello spartito?

Data l'ipotesi che solo per qualche tempo i giornali nostri persistessero di buon accordo a chiedere annuo e sovente conto ai poeti melodrammatici delle invenzioni delle loro produzioni, vedremmo ritrarsi sgonfiati dall'arringo i deboli ed affacciarvisi in vece i valenti; vedremmo gli appaltatori teatrali consigliati e in certo modo costretti a pagar meglio custoro di quel che ora fanno coi gustamestieri; vedremmo per ultimo i maestri, sottratti alla vergogna di dover sprecare la loro fantasia intorno a indigesti centoni e sguaiate rapodie sceniche, lavorar più sicuri su un terreno non barcollante, e trovar nel *libro* non impaccio ma aiuto alle ispirazioni, e nella poesia non gelo e nebbia ma luce e vita più voli dell'immaginativa.

Ciò che gli altri fogli per ragioni forse ottime ch'essi soprano addurre, non si degenarano di fare (1), protestiamo di volere far noi. Non è quindi a meravigliarsi se già ci siamo accinti a tale ufficio coi nostri articoli dettati intorno alla *Maria Padilla* e lo proseguimmo con altri riguardanti la *Saffo*.

D'altronde si osserva che assai rari saranno i casi nei quali dovremo attenerci a questo sistema forse non a tutto acceco. Ben più sono gli spartiti che nel corso di un anno si compongono in Italia degni di una particolareggiata analisi, e per questi soli noi serbiamo l'onore di lunghi articoli ne' nostri fogli, ove nel contrario non è sprecato spazio per le infermate *relazioni degli spettatori de' teatri di Provenza* che di solito riescono tanto monotone e inutili o peggio a chi ama occuparsi di que' soli fatti musicali che sono di qualche importanza nell'arte.

(1) Non dobbiamo tacere che ci venne letto con soddisfazione un lungo e ben articolato articolo intorno alla nuova Opera del m. Pacini. In quell'articolo si fanno dei giusti rilievi e si professano le intenzioni di una critica musicale fondata su buoni principii.

GENNO NECROLOGICO

BLANGINI.

I giornali francesi annunziarono la morte di Felice Blangini, compositore di musica, la cui rinomanza, per molti anni brillante, specialmente riferivasi ad una moltitudine di ariette, romanze e notturni, che lungamente fecero la delizia delle conversazioni, e che oggidì qualche volta eseguisconsi ancora.

Egli nacque a Torino l'otto novembre 1781, ed ivi intraprese gli studi musicali sotto la direzione di Ottani. A diciotto anni recatosi a Parigi, la sua maniera di cantare e le sue composizioni nelle parti di eleganza e d'espressione gli acquistarono ben tosto una popolarità molto produttiva. Quindi fu chiamato a Monaco, ove ottenne di esser insignito del titolo di maestro di cappella del re di Baviera. - Ne' teatri delle due città or nominate a' varj intervalli di tempo fece rappresentare alcuni spartiti non privi di merito, e fra gli altri *Nephtali* che ebbe un successo assai lusinghiero alla *Grande Opera*, e per più anni rimase nel repertorio di quel teatro.

Nel 1809 il re di Vestfalia nominò Blangini a suo maestro di cappella. - Dopo la caduta dell'Impero restituitosi a Parigi, ad un tempo istesso gli furono affidate le cariche di compositore della musica particolare di S. M. e di professore di canto alla scuola reale di musica; ma la rivoluzione di Luglio lo privò di ogni impiego, e la prospera fortuna da cui fin allora era stato sempre accompagnato lo abbandonò: egli si affisse di questo rovescio e ritiròssi in una campagna vicina ad Orleans, ove nello scorso mese finì i suoi giorni.

(1) Vedi il foglio n. 3.

Blangini pubblicò eziandio le memorie della sua vita dal 1797 al 1854, sotto il titolo di *Souvenirs*, da cui trapela una bonomia qualche volta di un'ingenuità singolare, e che contengono non pochi aneddoti curiosi e piacevoli.

NOTIZIE DIVERSE.

— Ci scrivono da Venezia quanto segue:
 • Riucci, sig. Editore, molto soddisfacente a noi per la lettura di ciò che riportate nel nuovo vostro interessante Giornale (1), rapporto al sig. Fétis, e sulla opinione che gli ha dei musicisti italiani e sopra il da lui immaginato decadimento della nostra musica.
 • Il sig. Fétis, allorché si recò in Venezia, fu molto zelante nel rinvenire libri e opere di musica ed a farsi curare importanti squarci di simili composizioni nella celebre Marciana. Il Fétis mostrò alta sorpresa nel non trovare in Venezia né in altri luoghi d'Italia cultori della parte sublime della musica e soprattutto di ciò che appartiene su tal rapporto ai greci. Vi fu però chi avvertì che in Venezia trovavasi qualche ritardata persona che non del tutto ignorava mostrata gli si sarebbe su tali argomenti. Il Fétis ripose di non poter di tanto approfittare a cagione della prossima e rapida sua partenza.
 • Questi signori dotti stranieri hanno l'uso di trarre giudizio da ciò che prima a loro si presenta. Gli uomini di spirito risplendono e si fanno tosto visibili, non così gli uomini di talento ed erudizione. Convien cercarli e battere per così dire la pietra forata del loro ingegno perché ne sorgano le luminose scintille.
 • Si uso lusingarmi che se il signor Fétis avesse o prolungata la sua permanenza nelle città italiane o vi avesse fatto delle più attente ricerche, non avrebbe esalato una tanto sinistra opinione sulla parte musicale e teorica coltivata dagli Italiani. Non taccio per altro che così fra noi come in ogni altra nazione, e ciò a sua difesa, vi hanno non pochi di quelli i quali essendo ignoranti eglino stessi, cercano di occultare coloro che non sono.
 • È manifesto quali frutti derivano da ciò!

— Tutti i nostri giornali si sono affrettati nel dare la relazione dell'esito che ebbe sulle grandi scene di San Carlo in Napoli la nuova Opera del ch. maestro Mercadante *Il Proscritto* (2). Quanto a noi, fedeli al nostro proposito di non occuparci di *Notizie teatrali*, ommettiamo di riferire il numero di volte che l'illustre compositore e il poeta e i cantanti vennero chiamati all'onore del proseno, a quali pezzi gli applausi proruppero più clamorosi, a quali altri meno, ecc.; tutte cose che, almeno a nostro parere, non ponno aver valore di retto e imparziale giudizio intorno al vero merito della musica. Allorché il nuovo spettacolo di Mercadante verrà riprodotto sul nostro Gran Teatro (e facciamo voti che ciò avvenga presto e nei modi convenienti, ne parleremo per esteso dando alla nuova produzione dell'esimo italiano l'alta importanza che per più ragioni si merita). Il *dramma* è lavoro di quell'eletto ingegno del Cammarano, mercé il quale la poesia lirico-teatrale pare voglia risorgere dalla sua attuale povertà.

— Il valente nostro violinista Bazzini, uno tra i pochi che non si lasciano vincere né dall'amor dell'ozio né dallo sconforto, e si adoperano con zelo a sostenere l'onore della musica italiana, tanto negletta, si accinge a percorrere alcune città della Germania, col proposito di dare delle accademie, e di ottenere che le meraviglie del suo arco sieno ammirate in paese straniero come già lo furono ripetutamente nella sua patria.
 — Nel penultimo foglio del *Messaggiere* *Forinese* abbiamo letto con piacere un savio articolo dell'av. Carlo Corghi nel quale si accenna con molta lode di una nuova *Messa Concertata* eseguitasi il 26 p. dicembre nella chiesa cattedrale di quella città, e dovuta al distinto ingegno musicale del sig. Giuseppe Ghebar, già rinomato professore concertista di violino e compositore di pregevoli musiche strumentali.

— In questa nuova *Messa Concertata* del sig. Ghebar, ove per la prima volta si provò nella musica vocale, si lodano dal sig. Corghi i principali pregi che costituiscono il vero bello delle composizioni sacre, la *semplicità della melodia, l'appropriata robustezza delle armonie, l'espressione, e le felici combinazioni strumentali*. Questa nostra *Gazzetta* non fa che riferire in breve quanto più per esteso trova scritto nel nominato foglio torinese, e si desidera che negli elogi da lei ripetuti non siavi a notare ombra di non-levole cordesia. E ora si languidamente apprezzata in Italia la musica sacra che ogni qualvolta si offre occasione di tributar lode a chi la coltiva con amore, non devonsi guardar tanto per minuto alla misura degli encomi.

— *Partie* STABAT MATER di ROSSINI, eseguito al Teatro Italiano di Parigi.
 Immenso, straordinario effetto produsse lo *Stabat Mater* di Rossini, sotto l'abile direzione del maestro Tadolini eseguito la mattina del 7 corrente dalle Grisi ed Albertazzi e da Tamburini e Mario; non che da Dupont, Campanelli, Morelli, Donati e dalle Anzino, Massimini, Bellini, Doti ecc. fatti coristi per rendere uno spontaneo omaggio al genio dell'incorparabile compositore. La sala del Teatro italiano non la potuto contenere la folla accorsa per assistere a quella solennità musicale. L'esecuzione durò circa due ore e fu in molte parti abbastanza soddisfacente.

(1) Tutti il foglio N. 2. Discussioni Musicali.
 (2) I pezzi di quest'Opera verranno pubblicati dal Ricordi.

— L'introduzione, che in sì nobile guisa apre il gran capolavoro religioso, non venne meno ammirata dagli intelligenti che gustata dal pubblico. Nell'elevata e patetica aria la Grisi superò se stessa. Il grazioso duetto fra quest'egregia cantante e l'Albertazzi si fece replicare, come pur l'imponente aria (a meraviglia interpretata da Tamburini) la cui forma eminentemente originale e la penetrante espressione hanno trasportato tutto l'uditorio. Il terzo pezzo replicato fu l'ammirabile quartetto senz'accompagnamento: è impossibile con maggior dolcezza e vezzo di connettere doti accordi ad ardue dissonanze; il contrasto fra il liturgico canto al - *Quando corpus moritur* - con quello delle ultime parole piene di speranza e di amore divoto - *Paradisi gloria* - è di un risultato magico. Mario ha cantato con alquanto di titubanza la sua aria tutta eleganza e tenerezza. Il coro intercalato dell'aria di basso ha vivamente scosso per la novità della forma e per la bellezza del concepimento. Questo sublime capolavoro, la cui strumentazione è magnifica, malgrado la varietà e la ricchezza de' pensieri, ha un carattere assai distinto di dolore unito alla tenerezza ed alla speranza: è l'afflizione mondana temperata dal sorriso del cielo.

— Il giorno 17 avrà avuto luogo la seconda esecuzione dello *Stabat Mater*, per la quale quasi tutte le piazze del Teatro Italiano erano già state accapparrate fino dal giorno susseguente alla prima.

— Berlino. Tutto il dilettantismo musicale è ammirato della straordinaria bravura di Liszt. Quest'artista dalle prodigiose dita nel primo suo concerto suonò sette volte, e l'ultimo pezzo fu quello che eccitò maggior entusiasmo.

— Ernest e Sivori, celebri violinisti, hanno dato vasti eca. press. Per difficoltà agevole andarono al secondo certamente non ha nulla a invidiare al primo; ma questi piacque di più per l'anmata espressione.

— Torino. Ci si scrive che nessun pianista in quella capitale ha prodotto una sensazione tanto aggradevole come Thalberg, *Teatro Regio*, la sera del 15, che si accingeva a suonare il *concerto in sol maggiore* di Beethoven. In un dipinto, una semplicità di partito e pronunzia con tale rigor di frasi e parsimonia d'accenti, che per lui non è mai dimenticata una nota, e non c'è mai né farragine né fatica ec.

TEODORO DÖHLER.

Da Clementi in poi certamente in Italia non vi ebbe alcuno pianista che valesse ad accrescere la gloria dei nostri fauci. Per difficoltà agevole andarono al secondo certamente non ha nulla a invidiare al primo; ma questi piacque di più per l'anmata espressione.

— Teodoro Döhler è quell'eccellente pianista di cui ora possiamo vantarci, ed il cui nome suona stimato sulle labbra di ogni amatore o maestro di pianoforte. Egli nacque in Napoli il giorno 20 aprile 1814 ed ivi fu ammestrato nella musica e nel pianoforte dapprima da Lanza quindi da Benedict. A Vienna dal celebre Carlo Czerny ricevette alcune lezioni di perfezionamento, e nella fresca età di diciassette anni si meritò di esser nominato pianista della musica particolare del duca di Leuca.

Döhler visitò replicatamente varie principali città d'Europa e dappertutto ed in ogni occasione fecesi ammirare pel notevole suo talento. A Parigi specialmente superò di gran pezza la pubblica aspettazione e quella *Gazzetta musicale* non esitò nel 1838 a pubblicare - che questo giovane prodigio, sembra aver superogato i comodi del possibile, poiché confrontando la sua gioventù coll'immensità de' suoi talenti, si è quasi tentati a supporre che per un felice privilegio della natura sia stato esultato da tutti gl'incomodi dell'infanzia, non potendosi comprendere come abbia potuto trovar il tempo d'imparare tutto ciò ch'egli sa; giacché oltre le cognizioni musicali, a perfezione parla e scrive quattro lingue.

— Questo pianista, a così prosiegue il mentovato giornale, senza dubbio va posto nel novero de' suonatori più meravigliosi che siano mai esistiti. Per non dir d'altro, egli possiede una straordinaria bravura nell'eseguire i più complicati e brillanti passi, e nell'effettuare delle combinazioni, di proporzioni tali che a primo aspetto sembrano inconciliabili coll'idea generalmente adottata sull'estensione dei mezzi del pianoforte. In ispecie allorché al canto e ad accompagnamenti in vari intrecci il trillo, e quando con forza e prestezza marca le ottave doppie, chi non crederebbe che tre o quattro mani percorrano ad un tratto la tastiera?

Se i confronti non fossero ormai adoperati a sazietà, noi potremmo paragonare Döhler a Liszt e Thalberg e notare che se Döhler ha meno d'estro, di energia che il primo, e meno di calma, di finitezza e di chiarezza del secondo, a lui nessuno potrà togliere il merito di aver saputo felicemente fondere e collegare insieme alcuni de' modi per cui que due sommi van l'uno dall'altro distolti, e merce hen auro dell'unione di qualche vezzo tolto da Herz e Czerny, costituire uno speciale tutto, atto a procacciarsi il favore degli intelligenti e ad aggirare nello stesso tempo al pubblico.

Nelle composizioni di Döhler ravvengonsi le medesime qualità di stile che già si accennò aver egli saputo congiungere nella sua maniera di esecuzione. Fra le quaranta opere da lui già rese di pubblica ragione, oltre i grandi studi di concerto che nel suo genere van annoverati fra i migliori ed i più proficui, veggonsi distinguere con particolari encomii le *Fantasie sopra motivi dell'Anna Bolena, della Lucia, del Guglielmo Tell, della Gypsy e del Guido e Ginevra, ecc.*

A' trionfi più recentemente riportati in riva alla Senna ed al Tamigi e nella media Italia, Döhler volle aggiungere i non meno invidiabili della nostra capitale, e la sera del 15 si produsse nell'I. R. Teatro alla Scala al cospetto di un pubblico tuttora inebriato dalla magia delle mirabili prove di un Thalberg. - Il successo del gran pianista italiano fu compiuto. - Egli, dopo esser stato vivamente festeggiato ne' pezzi segnati nel programma (cioè nella brillante fantasia sul *Guglielmo Tell*, in un melodico notturno in re bemolle, negli studi N. 9 ed ultimo della sua raccolta e nel capriccio in sol maggiore di Corinto che piace a preferenza de' suoi a cui tiene dietro) per assecondare il comune voto con insistenza domandava bis, si rimise al pianoforte ed intonò un soave canto della *Somnambula*, poi scherzò fra l'agitarsi di un allegro a 6 e 8, ed in fine deliziò tutti gli spettatori in un frammento di un pezzo in cui le insinuanti note di *Lucia* con altrettanto di buon gusto che di maestria trovavansi collegate ad eleganti e chiari passi di un effetto irresistibile.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI
 DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO
 di GIOVANNI RICORDI.

STABAT MATER
 DI ROSSINI

Prezzo Fr. 18.

SCUOLA DI GARCIA
 TRATTATO COMPLETO
 DELL'ARTE DEL CANTO

di EM. GARCIA FIGLIO

TRADOTTO DAL FRANCESE

DA

ALBERTO MAZZUCATO
 Prof. di bel canto nel Conservatorio di Milano.
 Prezzo Fr. 15.

24 ÉTUDES
 POUR LE PIANO

DEDIÉE À M.^{le}

B. THALBERG

PAR

EDOUARD WOLFF

Divisées en 2. livraisons.

Op. 50. - Chaque Fr. 8.

ITALIA

TROIS FANTAISIES BRILLANTES

POUR LE PIANO

PAR

FR. HUNTEN

1. Beatrice di Tenda. 2. Parisina. 3. Il Giuramento.

Op. 115. - Chaque Fr. 7. 75.

GIOVANNI RICORDI
 EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 5. DOMENICA
50 Gennajo 1842.

DI MILANO

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Autologia classica musicale è di Aust. lire 24 antipagate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions. peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir.* — J. J. ROUSSEAU.

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

TEORICHE MUSICALI.

Della Stromentazione.

ARTICOLO I.

Noi italiani abbiamo la grande e invidiabile fortuna di possedere il genere di musica più accetto alla moltitudine, o, vogliam dire, il genere di musica più popolare, più omogeneo, più atto a parlare di primo tratto ai sensi ed al cuore senza bisogno che la mente con maggiore o minore elaborazione soccorra a conoscerne le bellezze e quindi a gustarle. Felici di questa nostra grande ricchezza, un po' per intima convinzione, un po' per vanità nazionale, un po' perchè tratti in inganno dalle declamazioni scongiurate di alcuni inesperti, ci siamo lasciati a poco a poco vincere dalla persuasione che ogni musica la quale non offra i caratteri speciali di quella tutta propria della scuola nostra sia da aversi in nessun conto, od anche per la più spiccia debba considerarsi come cattiva, perchè non conforme a certe norme del bello musicale tra noi predicato come uniche e impreribili.

Non ci proponiamo per ora di estenderci in sviluppato ragionamento all'uso di far chiaro quanto sieno errate codeste opinioni esclusive e fino a che punto pregiudizievole al migliore incremento dell'arte. Abbiamo solo voluto esporre un fatto che non oseranno smentire coloro cui è noto il poco favore col quale in Italia si accoglie la musica di indole straniera, e quanto radi sieno i casi ne quali i capolavori delle scuole, sia francese, sia tedesca, ottengano di essere apprezzate con imparzialità e savio criterio. Alla più parte de' nostri amatori, di coloro cioè che compongono la schiera eletta e dittatrice de' nostri pubblici teatrali ed accademici, basta che una musica (sia pure o vocale o stromentale) non ispieghi di primo tratto tutto il tesoro della melodia e non svolga cantilena a forme chiare e, diremmo quasi, palpabili, a ritmi percipibili anche all'orecchio il meno musicale, perchè subito si gridi all'astruseria tramontana, al barocchismo, alle ribobolaggini scientifiche! Essi hanno mille ed una ragione finchè nel declamare a favore della musica di stile pretto italiano, la antepongono senza ombra di esitazione a quella musica eterogenea al buon gusto che noi non chiameremo nè francese nè tedesca, ma bastarda, la quale dettata senza ombra di ispirazione sia melodica sia armonica, si sostiene a furia di stentate transizioni, di complicazioni

numeriche, di aspre stracchiate di frasi; ma ci si ingannano poi a gran partito e fanno prova di vera ignoranza o irreflessione, allorachè avvolgono nel medesimo anatema e confondono ad un fascio altre musiche nelle quali, se la cantilena non è così spiegata, se il periodo melodico non si offre a contorni così netti come si vuole dal gusto sistematico de' fautori esclusivi del da loro così detto genere italiano (vedremo a suo tempo che non è) neppure vuoi dire che siavi scarsità di buone e peregrine modulazioni, nè che queste avvulpi l'intreccio delle armonie più lambicate od ottenebri la plumbea caligine del contrappunto. Vi hanno delle musiche classiche della scuola tedesca e francese che noi italiani abbiamo troppo bizzarramente o bandite o ripudiate, perchè alla sbadata le giudicammo tessute con abuso di scienza numerica e quindi per i nostri orecchi troppo astruse, le quali esaminate sulla partizione offrono all'incontro le più semplici e schiette combinazioni armoniche, le più naturali alternative di mezzi stromentali, la più spontanea successione di modulazioni; e viceversa, tali altre musiche non tedesche che noi reputiamo buone perchè rimpinzate a cascacio di solleticanti periodetti melodici, a chi le osservi da vicino o le ascolti con udito intelligente, appaiono dettate dalla più ridicola pretesa alla superiorità scientifica e con un abuso di armonie che si credono peregrine ma in fatti non sono che malamente complicate.

Absolutamente pensiamo non apporei in fallo col dire che è grandissimo l'errore dominante nella maggior parte di coloro che tra noi si alzano giudici del merito della musica così detta italiana e dell'altra denominata oltremontana, e danno senza appello la palma alla prima e sentenziano di barbara la seconda, fondati unicamente sulla cattiva ragione che la italiana si regge da sé senza bisogno de' puntelli del contrappunto (come dicono), mentre l'altra non si fa, nè può farsi bella che delle più astruse sfoggiate dovizie di questa scienza. A tempo opportuno produrremo in questa Gazzetta le prove di quanto ora solo affermiamo, e con esempi tratti dalle opere più applaudite di Gluck, di Mayer, di Weber, di Mozart, di Beethoven, mostreremo che nelle più sublimi ispirazioni di questi sommi musicanti veramente filosofi, si fa prova di maggiore semplicità e chiarezza nelle combinazioni armoniche, di forme stromentali più naturali e pure, che non in alcune partizioni famosissime della scuola così detta melodica per eccellenza.

Tra i compositori musicali contemporanei

che al di là de' monti alzarono bella fama di sé ed hanno voce in Italia di appartenere alla scuola che per un errore inconcepibile vuoi far credere fondata unicamente sul predominio della astruseria scientifica, annoverasi il sig. Ettore Berlioz, immaginoso innovatore, il quale è segnato a dito come reo in sommo grado del tanto lamentato barbarismo. Per effetto di alcuni articoli critici più scherzosi che dotti, più umoristici che imparziali, pubblicati in qualche giornale parigino estraneo alle clucabrazioni della critica musicale, indi dai nostri fogli letterari riprodotti come mera curiosità, è invalsa tra noi l'opinione che l'autore del *Benevenuto Cellini* e delle *Sinfonie fantastiche* sia una specie di Vitige del buon gusto ed abbia evocati con sacilega imprudenza i più brutti demoni del vandalismo dell'arte. Possiamo assicurare che, come la maggior parte de' giudizi profferiti intorno a quell'illustre maestro furono dettati dalla passione di un riprovevole spirito di partito, così le opinioni che pullularono da que' giudizi sul conto delle sue teoriche e delle sue applicazioni pratiche furono errate e false. Assolutamente non è vero che il signor Ettore Berlioz sia reo, al cospetto delle buone dottrine musicali, di tutti i barbarismi de' quali lo si volle imputare; assolutamente non è vero che egli riponga ogni effetto delle sue composizioni nell'abuso degli artifizii stromentali e delle stravaganze armoniche. Il signor Ettore Berlioz è innovatore e innovatore audacissimo, lo ripetiamo, e a suo tempo faremo di osservare in che cosa egli veramente lo sia e fino a che punto meriti o lode o biasimo per le sue innovazioni; neghiamo però apertamente che queste cadano tutte con inesorabile ferocia su quanto costituisce il vero fondamento della scienza. Più di qualunque nostra argomentazione valga a conferma di quanto ora asseriamo il produrre tradotti alcuni suoi bellissimi articoli teoretico-critici intorno alla stromentazione, nei quali ei stesso colle sue medesime parole farà manifesto fino a qual punto e con che sapiente criterio di elezione sappia rispettare i migliori canoni dell'arte, ne solo rispettarli, ma ed anco interpretarli con fine vedute e libertà di giudizio.

Un compositore il quale rinunziando spontaneo anche per soli brevi intervalli a spaziare coi voli della fantasia nel vasto campo della creazione, si piega modesto a dedicare i suoi preziosi momenti alla disquisizione teorica e alla redazione delle regole tecniche dell'arte, è tale esempio di amore e di rispetto all'arte stessa che noi vorremmo vedere ben di frequente e al più presto imi-

tato dai nostri valenti maestri. La *Gazzetta musicale* accoglierà sempre con vera compiacenza ogni qualunque scrittura nella quale i frutti di una pratica più o meno luminosa sieno offerti alla volontà di apprendere e al bisogno di discussione che debbe animare chi veramente ama il progresso musicale e lo desidera giovato, non da vuote ciancie o da dozzinali adulazioni, ma dal senno e dalla prudente perizia de' più valorosi.

(Gli articoli del signor Berlioz si daranno nei prossimi fogli).

DELLA MUSICA
DRAMMATICA ITALIANA
nel secolo XIX (1).

La storia delle arti ci mostra presso tutte le nazioni quasi un medesimo ordine di vicende quanto al loro nascere, fiorire, decadere e risorgere; ma la critica che ha contrassegnato queste epoche non ha potuto esercitare degnamente il suo ufficio se non in tempi di decadenza, avvegnacchè quando alcun'arte è in fiore, i popoli, abbagliati dall'ottimo, poco si curan del migliore, schifano il buono, e disprezzano indifferentemente il men buono. Non però meraviglia che la musica drammatica, la quale noi portiamo opinione avere a' nostri di toccare il sommo grado per essersi spogliata di molti abusi, e nondimeno aver posti in opera tutti i mezzi stromentali, e con tanta discrezione e meraviglioso effetto fattone uso, non abbia avuto nell'opinione de' popoli che due o tre idoli nei principali maestri, e tutto il resto vada confuso fra la turba de' mediocri. Tale, cred'io, dovette essere della pittura a' tempi di Leone X, quando per la virtù di Michelangelo Buonarroti e Raffaello da Urbino, aveva la natura mostrato nell'quanto di più arduo e terribile possa tentare il disegno, e nell'altro quanto la espressione, la verità, e la grazia dei colori. E il fatto di Andrea del Sarto ce ne fa chiari; il quale, venuto ad operare in Roma, quando ancor fresca era l'ammirazione delle opere del Sanzio, dovette non senza molta vergogna tornarsene a Firenze, avendovi trovato tanto biasimo quanto ne meriterebbe uno de' nostri moderni pittori posto al paragon degli antichi. Or quanto alla nostra musica drammatica egli ci par da condannare il dolersi che continuo si fa della penuria di buoni compositori, laddove noi crediamo anzi ce ne sia dovizia. Similmente pregiudizio d'alcuni de' nostri rispettabili vecchi è che il numero di tanti stromenti nelle orchestre introdotti nocca alla perfetta rappresentazione del dramma in musica, e van pur lodando, e vantando l'antica semplicità di Cimarosa e Paisiello. Errore altresì di molti, è il credere che come sono appo noi invecchiate le musiche di cento, di cinquanta, di venti anni fa, sino a non potere essere più ascoltate, così debbano del pari invecchiare appresso i posteri tutte le passate a noi più prossime, e le ottime presenti.

Pertanto egli ci par di potere affermare che la musica drammatica a' nostri giorni

ha spiegato tutta la ispirazione che può infonderle il genio, e tutta la perfezione che può ricevere dall'arte; che questo nostro nella memoria de' posteri ne sarà il secol d'oro; e che cotest'arte nobilissima ora mostra di volgere alla sua decadenza. Con un breve esame di fatti, aiutato dalla comparazione storica delle artistiche vicende, noi ci argomentiamo di provare questo assunto, e di convincerne que' molti a quali per avventura paresse strabocchevole e strano.

E per non dipartirci dal paragone della pittura, il quale ne sembra calzare ottimamente al proposito nostro, per avere cotest'arte seguito il medesimo ordine di nascimento e progresso, veggiamo come il decoro secolo, rispetto alla musica drammatica, sia da compararsi al secolo di Giotto. Certo gran merito s'ebbe quel primo maestro, e coloro che più dappresso seguirono la sua maniera, la quale s'riogliasi dalla vecchia sechezza e goffaggine de' Greci pittori, mostrava pure come quell'arte poteva essere migliorata e avviata alla perfezione. La gloria che s'ebbero costoro al loro tempo, la memoria, e i monumenti che ancora ne durano, e la storia che li celebra e serba nella venerazione de' popoli, sono un omaggio attribuito a quegli artefici rispetto al tempo in cui vissero, e non altrimenti all'arte quale è per sé, e quale in processo di tempo si mostrò per le opere degli eccellenti pittori che seguirono appresso. Per la qual cosa, rivolto il paragone alla musica drammatica del passato secolo, in que' mottetti, meschini di sentimento e privi di spazio melodico, egli mi par di riconoscere il far giottesco nella sua esilità delle forme; in quella povertà di armonica modulazione e monofonia di semplici cadenze io veggio l'andamento uniforme e tagliente delle pieghe e la poca varietà nelle movenze delle figure. E sopra tutto chi non ravvisa il poco rilievo degli oggetti dipinti da' Giotteschi, e il difetto di gradazione delle tinte in quella penuria estrema di mezzi stromentali, e in quel niuno ardimento di tentare effetti nuovi con peregrine modulazioni, e con arditissimi rovesci di armonie? Quanto poi all'espressione drammatica nella musica del passato secolo, certo ella fu poca, e in gran parte falsa; e ne convince anche chi non è intendente dell'arte l'essere stata a quei di la musica speciale professione di pochi artisti, e adornamento di pochissimi amatori: laddove in processo di tempo l'abbiam veduta farsi quasi di diritto comune, ed abbian veduto le nostre città tutte dividersi in due grandi classi, l'una di professori, l'altra di intelligenti ed *orecchianti*, i quali tutti non senza diritto, e per avventura saviamente spesso, giudicano e danno sentenze intorno a cose di musica. Il qual fatto non sarebbe per certo stato serbato all'età nostra, se la musica di tempi a noi più remoti avesse avuto ottimo senso di drammatica espressione, essendo questo, per nostro avviso, il principal mezzo onde la musica si è resa universale.

Ma troppe cose si vorrebbero esaminare e risolvere a degnamente trattar questo soggetto; al che fare spazio maggiore si richiede di quello che pur n'è concesso. Ci staremo per ora contenti all'accennare, tanto per far luogo alle altrui osservazioni, che grato ci sarebbe di veder pubblicate da chi la sente differentemente da noi.

Ora il negare alla nostra musica drammatica un progresso da un secolo in qua sarebbe un negar l'evidente. Che questo

progresso sia seguito senza abuso, e conforme a quello delle altre arti già fiorite e scadute li conferma il fatto già seguito nella pittura e nella poetica. Si nobilmente esposto da Dante, e nella musica verificatosi solennemente fino a' nostri di; cioè che quale de' compositori maestri si *crudea tenere il campo* ha dovuto cedere il grido a quello che gli è venuto appresso; e l'uno, e l'altro di costoro dall'ultimo nato abbian veduto essere *cacciato di nido*. Cotesto alternar di primazia senza alcuna contenzione di partiti, e col voto dell'intera nazione, rivela egli altro che il più felice progresso di un'arte verso la perfezione? Per non riuscir lungo e fastidioso a lettori io rimonterò solo a quarant'anni passati. Le opere di Paër e di Mayer prima affievolirono, poscia oscurarono, e da ultimo estinsero le opere di Cimarosa e di Paisiello; nè andò guari che la *Camilla*, l'*Agnese*, e la *Ginevra* cessero il campo a' *Baccanali*, e all'*Adelina*. Generali minacciava di voler dominare tutta la musica del suo secolo, e lasciava alquanto indietro a sé avvilito Pavesi, quando surse un formidabile colosso che arrovacciò quasi tutte le antiche massime, ed asperse nuova pompa melodica, lusinghiera, ricreante, incantatrice. Egli riempì del suo nome e delle sue opere il mondo tutto. Rossini ha tenuto il seggio della musica del nostro secolo per un corso di presso a vent'anni, nè altro maestro può vantare un regno sì lungo e sì luminoso. Tre sono le maniere che nella sua musica i pratici distinguono. La prima alquanto semplice tiene del far di Generali e de' predecessori maestri, ed a questa appartengono il *Tancredi*, l'*Italiana* in Algeri, e le altre prime opere che scrisse. La seconda tutta sua propria non ha della prima che un certo lusso melodico stromentale, e l'incantesimo dei *crescendo*, del resto trascorre maggiormente in vezzi e adornamenti stati poscia riprovati quando un canto veramente melodico, declamato, e naturale cominciò a dominare e reggere la musica drammatica. Di questa seconda maniera sono la *Gazza Lutra*, e le successive opere rossiniane sino alla *Semiramide*. La terza maniera, che è quella del *Guglielmo Tell*, è di un genere grave quasi alemanno, magistrale, e solemne, meglio accetto generalmente ai dotti professori che alla moltitudine. Di queste tre maniere la seconda fu che cresce Rossini arbitro della musica; e se vi fu altro maestro che di quei di ardisse scrivere alcuna Opera, non si imprometteva altro plauso che quello gli avesse procacciato l'imitazione di quella rossiniana maniera. Tal che ci è facile il dedurre che essendo quella (come poscia si è sperimentato) vizata per abuso di soverchi adornamenti, e per difetto di natural canto drammatico, affollandosi a quella imitazione la turba degli imitatori che sono anche più trascorrevoli ne' vizii del caposcuola che nelle virtù, saremmo leggermente venuti alla corruzione dell'arte prima di averne toccato l'eccellenza. Ma un genio benefico in mezzo al soprastante periglio dell'arte mormorò quasi in segreto non so quali melodici accenti d'amore; e incontanente un pirata, da fiera fortuna lanciato in sul lido, pietosamente narrò le amoroze sue pene. Ne piansero i cuori che ammirati l'udirono, e solo forse da quel punto la musica incominciò ad essere un dramma, e un dramma fu musica. O non mai abbastanza da tutta l'Europa compianto Bellini! Io da te ordisco (e sia con pace di tutti) il miglior tempo di quest'arte preclara.

(1) Ci è caro di poter dar qui posto al primo Articolo del sig. G. Mellini. Tranne alcune poche parziali opinioni in esso articolo manifestate, e nelle quali non consentiamo pienamente, ne pare lavoro dettato con savie vedute e a sufficienza conforme ai principii di critica che ne piacque adottare. L'E.

Ma per lasciare ogni poesia, e tornare freddamente in sulla disamina de' fatti, comparso Bellini, il torrente rossiniano si frenò, gli imitatori soprastettero un tratto dubbiosi, e tacendo ascoltarono: poesia, fatto animo, si riprodussero con isvariate maniere, la più parte ottime, e non senza special pregio di originalità, per forma che, mercè l'opera loro, la musica drammatica si mantiene in fiore anche oggi. Che ella non possa più oltre progredire in eccellenza ne fanno fede i mezzi strumentali possibili tutti esauriti, e fattone quell'uso, che di un tratto solo accresciuto, in abuso cadrebbe. Lo mostrano altresì le ridicole ripetizioni delle parole del dramma tolte di mezzo, e scerbate solo quelle che sono indispensabili al ritmo musicale, e calzano anziché nuocere al color della scena: lo mostrano i recitativi ridotti non pure ad essere ascoltati ma aggraditi secondochè è l'importanza loro: lo mostrano i pezzi di concerto disposti in modo da rendere imponente l'azione, e non meno verisimile il fatto di quello che esser potesse vero, e ciò conciliato mirabilmente coll'effetto musicale. E, posto ancora che in avvenire si potesse trovare qualche ingegnoso modo di tentar nuovi effetti, chi saprà rendere più vera, viva, evidente una scena di quello che sia la finale della *Norma*, o quella della tortura nella *Beatrice*, o l'ultima della *Lucia*, o quella meravigliosa di *Giulietta* e *Romeo del Vaccaj*? Or chi negherà che cost'arte non sia oggi in fiore tra noi? E chi si argomenterà di migliorarla in appresso? Certo la sorte di tutte le arti sarà pur quella della musica: lei pure vedremo volgere in decadenza, e questa eccellenza in cui è salita nel dimostra, oltre la quale non è concesso di aggiungere, e il conferma questo lodevole pensiero che molli a gara si danno di occuparsi a scrivere di cose musicali, essendosi mai sempre sperimentato che la storia delle arti comincia col cominciare della loro decadenza. Noi però consoliamoci che quest'arte ora è al colmo del suo fiorire, e cessi l'ingiusto lamento che oggi vi sia penuria di buoni compositori, e di opere eccellenti. Se non ci bastano quelle del rapito Bellini, le sessanta del copioso Donizetti, le molte e gravissime del severo Mercadante, le tante e leggiadre de' graziosi fratelli Ricci, quelle del Nini, del Pacini, del Persiani, del Coppola, e del Vaccaj; perchè non ci rivolgiamo a quelle di Mazzucato, di Mabellini, di Verdi, di Speranza, di Combi, di Campana, e di molti, e molti altri? Certo egli fu agevole, vivente Raffaello, il dar biasimo a meschin dipintore ad Andrea del Sarto; ma quel giudizio fu riprovato fin allora dagli intendenti, e poscia fu condannato dalla storia. Riconosciamo meglio l'epoca in cui siamo, e nel dar taccia di mediocrità temiamo il giudizio di quelli che verranno dopo noi. C. Mellini.

(1) Si vedrà che cosa pensi di questi ultimi maestri il signor Fétis, nella terza sua lettera che quanto prima produrremo come opportune postille. F. E.

LA MUSICA IN GERMANIA.

Lettere.

(Fedele al suo proposito, questa nostra Gazzetta offre il primo dei diversi articoli ch'ella destinerà a far conoscere le attuali condizioni delle Arti Musicali presso le principali nazioni. Intraprende la sua peregrinazione storico-critica principando dalla Germania, per la sola ragione che in que-

sto paese più che altrove è la musica avuta nell'alto conto in cui, a giudizio de' più savii, vuolsi tenere un'arte sì eminentemente atta a favorire la gentilezza de' costumi ed elevare gli spiriti, quando per abuso o insensatezza, la non si adopera quale mezzo di ammollimento o di frivolo passatempo. La presente prima lettera e le susseguenti intorno alla musica in Germania sono dovute alla penna di un dotto critico musicale tedesco il sig. R. WAGNER, il quale le destinava alla Gazzetta Musicale di Parigi, giornale veduto con molta saviezza e dottrina, e ricco di articoli degni di essere riprodotti anche tra noi).

Venne ripetuto più volte, e per così dire ammesso come una verità questo motto proverbiale: In Italia la musica è la interprete dell'amore; in Francia la si considera come un sollazzo di società; in Germania la si venera come una scienza astratta e seria. Forse sarebbe più giusto il venir formulando il pensiero medesimo in questi termini: l'italiano ha l'istinto del canto, il francese l'amor proprio del virtuoso; al tedesco solo è dato il vero sentimento della musica. E in fatto, al solo tedesco s'appartiene forse il diritto di assumere il titolo di musicante perocchè è indubbia cosa ch'egli ama l'arte musicale per l'arte stessa e per la sua suprema essenza, e non già come un volgare mezzo di irritare e lusingare le sue passioni o come uno strumento di ricchezza e di considerazione. L'artista alemanno si dedica e si conserva tutto intero alla sua vocazione. Egli scrive musica solo per sé o pel suo intimo amico senza punto curarsi della pubblicità del suo lavoro, e raro è che lo spinga la brama di formarsi una celebrità, o che sappia punto quale strada deesi battere a giungere a tal meta e con quali mezzi ottenere una maggiore o minor quantità di suffragi.

Il suolo della Germania è diviso in parecchi diversi Stati, monarchie, elettorati, ducati, città libere. Il musicante tedesco che noi pigliamo a dipingere qual tipo, abita per avventura una piccola città d'un'oscura provincia: or come potrebbe egli pensar a formarsi una celebrità in un luogo ove non esiste un pubblico? E nondimeno supponiamo ch'ei sia dotato d'ambizione o lo sproni la necessità di porre a frutto le sue cognizioni musicali, in tal caso ci si trasferirà nella capitale del suo ducato o principato che sia. Se non che questo capoluogo è già popolato da una quantità di ottimi artisti e compositori, e troppe difficoltà gli fanno arduo l'aprirsi il passo attraverso la folla. Tuttavolta, a furia di fatica e di perseveranza, ei giunge a procacciarsi un po' di rinomanza. Le sue composizioni musicali sono accolte con qualche favore, ma lontano quaranta miglia, nel ducato vicino il suo nome non è noto ad anima viva. Come mai potrebbe egli dunque pretendere a diventare popolare nella intera Germania e in qual modo riuscirvi? Ciò non basta a disanimarlo; ma intanto che combatte per vincere le incessanti difficoltà che gli si attraversano, il buon uomo invecchia, indi muore; lo si seppellisce e la sua celebrità scende con lui nella tomba. E poco diversa da questa or indicata la storia di parecchie centinaia di aspiranti alla gloria musicale che la Germania vede apparire e disparire ad un tratto. E se questo è vero, come lo è in fatto, qual meraviglia che la maggior parte de' miei compatriotti rinunzino di primo tratto a formarsi una carriera colla

musica! E agevole quindi comprendere che antepongano scegliere una professione qualsivoglia purchè valga ad assicurar loro una esistenza e li ponga nel caso di dedicarsi poi, sgombri di cure, e negli istanti d'ozio, a codesta arte musicale che tanto li alletta e li conforta, e nutre la loro anima di pure emozioni, senza punto eccitare la loro vanità con ciò che nell'esercizio di essa arte vi ha di più brillante.

S'ingamerebbe però a partito colui il quale deducesse dal detto fin qui che i tedeschi s'acccontentino di una musica dozzinale; al contrario: andate a coglierli raccolti in piccolo crocchio in una modesta camera nelle lunghe sere d'inverno e avrete a persuadervi del vostro errore. Ecco qua per esempio un padreco suoi tre figli: due di essi suonano il violino, l'altro tiene la viola, il padre il violoncello; la musica che voi ora ascoltate, eseguita con tanta precisione e sentimento, è nientemeno che un quartetto composto da quell'omicciole che li vicino sta battendo la misura del tempo. E desso il maestro di scuola del prossimo villaggio, e voi dovrete confessare che dalla sua composizione traspira una squisita intelligenza dell'arte. Torno a dirvelo, prestate un orecchio attento a codeste accademice borghesi, e non potrete a meno di provarne una dolce commozione, e un caro scuotimento dell'anima; imparerete a conoscere la musica tedesca e potrete giudicare di qual indole sia il genio istintivo di questa nazione, e vi persuaderete che il tedesco suonatore non mira mai a carpire il vostro applauso o le vostre esclamazioni ammirative, sia con un passo brillante, sia con un tratto di bravura; in lui tutto è sincerità e buona fede d'artista, e per conseguenza nobiltà ed elevatezza di animo.

Ma fate di trasportare questi mirabili musicanti al cospetto di un vero pubblico, nel mezzo del solenne apparato di una sala d'accademia e ve li vedrete mutati del tutto; la loro ingenua timidezza li porrà nel maggior impaccio del mondo, e il timore di non potere corrispondere all'aspettativa degli uditori li farà poco men che vergognosi. Ben si faranno essi insegnare gli artificii coi quali s'ottengono gli applausi, e mossi da una proba diffidenza, si studieranno a dimenticare il naturale loro ingegno per supplire a questo colle artiziate malizie dell'arte, delle quali fin allora appena avevano udito far parola. A gran pena faranno forza a sé stessi per obbidire in qualche modo alla mania di figurare, e avverrà quindi che quelle voci medesime le quali san cantare il *lied* o canzone nazionale con una espressione oltre ogni dire toccante, mal sapranno imitare le agili volate e i più volgari infiorimenti italiani. Posti a un simile cimento senza dubbio falliranno, e di certo daranno tutt'altro che diletto i loro inesperti tentativi a chi abbia più fiate uditi i maestri consumati eseguire colla maggior perfezione quelle medesime musicali difficoltà.

Malgrado però tanta inferiorità, codesta specie di cantanti si inesperti in apparenza sono pure, a non dubitarne, artisti per eccellenza, e nella ingenua loro anima si nutre un fuoco sacro le mille volte più puro e fecondo della fiamma fugace e fantastica che si spesso vi abbarbaglio nelle vostre pompose accademie; non da altro che da un eccesso di modestia e da un falso rispetto umano venne alterata la primitiva loro natura. E d'altronde questo che or vi offesi non è che il più brutto lato del qua-

di gustarlo moltissimo, e di lo eseguisce ha modo di far pompa di anima, di bel tocco, e di forza.

Golinelli promette di arrecar di lustro all'arte italiana e giovamento ai nostri studiosi di pianoforte. C.

Fantasia per pianoforte sopra il Minuetto e la Serenata del Don Giovanni. Opera 42 di Thalberg.

Milano, presso Lucca.

Thalberg fra i compositori pianisti della giornata a noi pare sia quello che più degli altri si studiò di metter in pratica quanto si richiede per procacciarsi i caldi suffragi del pubblico, il favore dei dilettanti, e la stima degli intelligenti. In fatti nella maggior parte delle sue composizioni ammirar sommanente dovansi la venustà e la chiarezza delle melodie, sia che gli appartengano, sia ch'egli (come più spesso fa) le abbia scelte dalle opere de' celebri maestri; non che la spontanea ed abile disposizione di tutti i tratti di esecuzione da cui deriva che con naturalezza e senza sforzo in mezzo alle più complicate difficoltà di maneggio si possano far sentire distinte le frasi melodiche.

Il *Minuetto* e la *Serenata del Don Giovanni* sono i temi da Thalberg ora svolti e variati con maestria ancor maggiore di quel che adoperò nell'altra bella sua *Fantasia* (Op. 14) sopra il duetto - *La ci darem la mano* - e l'aria di Don Ottavio. Il nuovo lavoro sull'incomparabile opera di Mozart principia da un breve *andante maestoso*, a cui tien dietro un *cantabile* di affettuosa melodia intersecata fra aggradevoli insistenti passi della mano destra. Uno scherzoso intrecciar di mani quasi a guisa di cadenza alla pagina sesta interrompe il canto, che quindi vien riprodotto per poche battute come prima, poi unito ad alcuni leggiadri passi a note ripercosse, ed infine, stringendosi il tempo, con impetuoso colorito si chiude la nobile introduzione, che precede il motivo della serenata - *Deh vieni alla finestra, mio bel tesoro*.

Questo *allegretto* a 6 e 8 in *mi* col brillante suo accompagnamento sempre *staccato* è posto tanto bene, che al primo sentirlo trasporta ed è di un risultato altrettanto semplice che grandioso. L'incanto si fa ancor maggiore allorchè in un *poco più lento* l'istesso tema si aggira e procede fra il seducente alternarsi di scale cromatiche, alle quali succedono delle ottave che al periodo danno una notevole pomposità.

Un altro *cantabile* tutta dolcezza, abbellito ed accompagnato da arpeggi *sotto voce*, prepara il *Minuetto*, ove la scienza ed il gusto del compositore sono in siffatta guisa fra loro collegati, che fan quasi supporre che quel motivo non possa esser stato altrimenti creato che nella maniera e colle particolarità da Thalberg immaginate. La perorazione, che consiste in veloci scale ascendenti e discendenti da cui il tema emerge sempre chiaro e possente, è superbamente calcolata pel simultaneo effetto della bravura e dell'accento dell'esecutore, e di tutte le graduazioni di suoni del pianoforte. C.

NOTIZIE VARIE.

— Parigi. Nella *France musicale* del 16 corrente leggesi quanto segue:

«L'editore di musica, citato davanti i tribunali siccome imputato di aver clandestinamente stampato lo *Stabat* di Rossini, non ha guari nel suo giornale allegava

due asserzioni del tutto false, che solo per amore della verità ora vengono da noi rettificatae.

«Fu per istanza di Troupenas che i tribunali hanno proibito a Schlessinger e ad ogni altra persona di far eseguire l'Opera di Rossini: e fu per conseguimento dell'istesso Troupenas, dall'autor munito delle opportune facoltà, che lo *Stabat* è stato e continuerà ad esser eseguito al Teatro Italiano. I signori Aulagnier e Schlessinger con un rapporto hanno tentato di ottenere che a Troupenas si vietasse la vendita dello *Stabat* fino a tanto che la causa venisse decisa: ma furono respinti nelle loro pretese. La ditta Troupenas seguita ad usare i suoi diritti, liberamente vendendo quel magnifico spartito, il cui successo è immenso. In otto giorni si vendettero seicento esemplari del nuovo *Stabat*».

Berlino. Il conte di Redern e il barone Liechtenstein hanno fondato in quella capitale una società di musica sacra, che ha per iscopo di fare eseguire ogni mese da moltissime parti un celebre spartito di chiesa. Questa società, che ha l'onore di contare fra i suoi membri (già più di 2000) le LL. MM. il Re e la Regina, e i Principi e le Principesse della famiglia reale, verso la fine del corrente gennaio darà la prima sua academia, che sarà composta dell'Oratorio *il San Paolo* - di Mendelssohn-Bartholdy. Il programma dei cinque concerti successivi è già stabilito ed annunzia il *Messia* di Haendel, la *Creazione* di Haydn, il *Requiem* di Berlioz; la *Parte di Gesù di Gram*; lo *Stabat* di Pergolesi; il *Giudizio universale* di Federico Schneider, ed alcune sinfonie di Mozart, Beethoven, Vögler e Spohr. La società di musica sacra ha nominati dieci membri onorari, fra i quali notansi Cherubini, Meyerbeer e Mendelssohn. Le sue academie, per speciale autorizzazione del re, avranno luogo nella sala de' concerti del teatro reale della Grande Opera.

— Bruxelles. Il *Moniteur belge* all'occasione di un concerto dato in quella città dal celebrato giovanetto pianista Michelangelo Russo Napoli, dopo aver reso le più ampie lodi al precce suo ingegno ed averlo qualificato siccome Thalberg ridotto alle preparazioni di un onetto di dodici anni, non per ingegno ma per la statura, così si esprime: «Michelangelo Russo non deve amoverarsi fra piccoli prodigi; esso è un artista fatto, e uno di quelli cui ben rade producono le fatiche di molti anni, lo studio e la perseveranza più ostinata. Michelangelo Russo è nato per la musica: si comprende alla esecuzione, se ne resta convinto vedendolo con man ferma ed arida percorrere i tasti, mentre il suo sguardo scintilla di quel fuoco che non si accende se non nell'artista, ed il volto dipinge le impressioni che l'armonia fa in tutte le sue fibre. In quel pezzo ispirato a Thalberg dal *Mosè* di Rossini, ed in alcune rimiranze di Bellini che il Russo ha raccolto in una sua composizione di disegno grazioso e di colorito brillante; si è in lui riconosciuto l'artista nato, quello che è venuto al mondo con un genio di cui nulla arresterà il volo. Tal era Mozart nell'età sua, benchè non avesse forse l'abilità stessa nella esecuzione».

NOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.

DI GIOVANNI RICORDI.

TROIS ÉTUDES
CARACTÉRISTIQUES
pour Violon

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

PAR

G. DE BÉRIOT

Op. 57. - Fr. 5.

TARENTELLE

pour le Piano

PAR

F. CHOPIN

Op. 45. - Fr. 2. 25.

GRAND DUO BRILLANT

pour Piano et Violon

SUR LES DIAMANS DE LA COURONNE

PAR

E. Wolff et De Bériot

Op. 55. - Fr. 6.

GRAN DUETTO CONCERTANTE

per Piano-Forte e Violino

COMPONTO DA

A. BAZZINI

Fr. 8.

GRAND DUO BRILLANT

pour Piano et Violon

SUR DES MOTIFS ORIGINAUX

PAR

E. WOLFF ET DE BÉRIOT

Op. 57. - Fr. 5 30.

Le seguenti Opere di **WOLFF.**

Op. 50. **24 Études** pour le Piano

dediées à M. F. S. THALBERG.

2 livraisons. - Chaque Fr. 8 --

» 32. **Divertissement** pour le

Piano sur les *Diamans de*

la *Couronne* 2 30

» 55. **BOLERO**, idem 3 30

» 55. **Deux Fantaisies** pour le

Piano sur le *Freysschütz*,

N. 1 et 2 - Chaque 5 --

» 61. **Deux Divertissements**

pour le Piano sur *Richard*

cœur de Lion, N. 1 et 2 -

Chaque 4 75

Souvenirs des bords du

Rhin. Six Galops brillans

pour le Piano 3 25

CORRADO D'ALTAMURA

Dramma lirico di G. Sacchéro

MUSICA DI

FED. RIGBI

Scritta per le voci di 1/2 Sopr., Contr., Ten. e Basso.

Di quest'Opera sono pubblicati 10 Pezzi tanto per Canto che per Pianoforte solo, e verrà in breve pubblicata completa ne' due modi.

SAFFO

Tragedia lirica in tre parti di S. Cammarano

MUSICA DEL M.^o

G. PAGANI

Scritta per le voci di 1/2 Sopr., Contr., Ten. e Basso.

Sono pubblicati diversi pezzi e fra pochi giorni verrà pubblicata completa tanto per Canto che per Pianoforte solo, e per altri istrumenti.

FANTASIE-CAPRICE

pour Violon

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

PAR

NIJOUXTEMPS

Op. 11. - Fr. 6.

GRAND CONCERTO

pour Violon

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

PAR

VIEUXTEMPS

Op. 10. - Fr. 12.

A PUBBLICARSI IN BREVE.

ALBUM

PER PIANO-FORTE

CONTENENTE 8 PEZZI BRILLANTI

SOPRA MOTIVI FAVORITI DI

Rossini, Donizetti, Bellini,

Meyerbeer, Adam ed Auber

COMPONTO DA

C. Döhler

Op. 40.

GAZZETTA MUSICALE

N. 6. DOMENICA
6 Febbrajo 1842.

DI MILANO

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Anologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipatamente. Per semestre e per trimestre in proporzione. La franchigia postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omeoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ecc. vorranno essere mandati franchi di porto.

• La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire, mordues, exprime toutes les passions, peut tous les tableaux. Rend tous les objets, sommeil la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émeouvoir. J. J. ROUSSEAU.

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di contocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

DISCUSSIONI MUSICALI.

Seconda lettera del signor FÉTIS, intorno allo stato presente delle ARTI MUSICALI IN ITALIA (4).

La riuscita della nuova maniera di Bellini trascinò sulla medesima sua strada tutti i compositori drammatici, nel modo stesso che i successi di Rossini avevano resi suoi imitatori tutti i musicisti italiani del suo tempo; se non che si noti questa differenza; gli imitatori dell'autore dell'*Otello* e della *Semiramide* non fecero che indebolire la maniera rossiniana, laddove quelli di Bellini esagerarono la sua innalzando progressivamente il diapason degli accenti declamatori, restringendo ognor più il circolo delle forme melodiche, e ripetendo fino alla sazietà le medesime successioni armoniche e le stesse modulazioni, per ultimo raddoppiando, triplicando, quinquuplicando il romore della stromentazione (G).

(4) Vedi il N. 2 e 4 di questa Gazzetta Musicale. (G) Ne pare non meritata l'accusa che il sig. Fétis rivolge ai compositori italiani venuti dopo Bellini, per ciò almeno che riguarda il soverchio alzamento del diapason degli accenti declamatori. Il più riprovevole esemplio di questo genere falso di notazione melodica è osservato, a parer nostro, nella *Straniera*; e dopo quest'Opera, il medesimo Bellini ritrasse il piede dal cattivo sentiero sul quale erasi posto, e nella *Sonnambula* e nella *Norma* richiamò ad onore le forme melodiche più spontanee e soavi, più misurate, maschie, eleganti e a un tempo corrette che mai desiderar potessero a modello i severi custodi del purissimo musicale italiano. Che se poi, dopo di lui taluni maestri traviarono, di nuovo appigliandosi allo sfrenato genere declamatorio, fu ciò dovuto, anziché al mal esempio di Bellini, alla falsa tendenza di qualche poeta melodrammatico imprudentemente gittatosi al genere tragico esagerato, trascinatosi dalla voga delle situazioni violente e dei punti scenici a strane sorprese, venuta di Francia coi drammi di Hugo e di Dumas. — È poi d'uopo aggiungere che il fanatismo durato qualche tempo in Italia per una illustre cantante contribuì a gran fama nella parte di *Straniera*, da lei veramente abusata in quanto vi ha in essa di bisasmevole, contri- buti in buon dato a mettere di moda lo stile declamatorio esagerato. Ma la colpa di questa cattiva influenza non vuolsi attribuire che per la menoma parte al maestro Siciliano.

Per quanto riguarda ciò che il sig. Fétis chiama il successivo restringimento delle forme melodiche, davvero non sappiamo vederlo, almeno nelle Opere più notevoli che si scrissero dopo Bellini. Oseremmo anzi affermare che se i compositori posteriori all'autor della *Norma*, e specialmente il Mercadante, che tanti scritti profuse in questi ultimi tempi, è palese la tendenza a dare ampiezza forse soverchia ai canti, a svolgere le melodie frasi con un fare largo quasi all'ostentazione. Ne sarebbe facile ricorrere agli esempli, ma ciò non sembra superfluo. Tutte le Opere di Duponchietti, quelle dei due Ricci, il *Templario* di Nicolai, ed altre delle partizioni che ebbero maggior voga dopo Bellini, peccano di tutt'altri difetti che non sieno la ristrettezza nelle forme melodiche.

Può essere in piccola parte più giusto l'altro lamento che muove il signor Fétis contro la musica drammatica italiana nel proposito dell'stromentazione, se non che anche qui ne pare ch'egli esageri grandemente il male. Il rimprovero può bensì venir fatto per eccezione a qualche maestro, ma dire che in generale la tendenza dei compositori italiani attuali sia il soverchio abuso dei

Bellini aveva brillato per la fusione di certe forme della musica francese con quelle più proprie dello stile italiano (H). Mercadante, gran musicante, uomo dotto e riflessivo, eccitato dal buon esito di questa trasformazione, comprese come non rimanesse più aperta altra via di innovazione tranne la mistione dello stile tedesco colle condizioni del dramma musicale italiano, e sotto l'impero di questa idea scrisse i *Normanni a Parigi*, primo suo saggio di simil genere, i *Briganti*, il *Bravo*, il *Giuramento*, le *Due illustri rivali*, e finalmente la *Vestale* (I).

Come suole accadere di ogni novità che sembri giovata da qualche favore. Mercadante trascina al presente dietro di sé la folla degli imitatori. L'uniformità della maniera musicale, giunse ormai a tal segno, che durante la mia recente dimora in Italia, parevami sempre d'udire la medesima opera, la medesima aria, il medesimo duetto, il finale medesimo. Ogni composizione sembra lavorata colla medesima pasta, e non v'è mai nulla che colpisca lo spirito

frangere stromentali ne sembra sentenza errata e ingiusta. Valga a prova di quanto affermiamo l'osservare che la maggior parte delle partizioni ai nostri di più applaudite in Italia non hanno banda militare, e talune difettano forse di robusta stromentazione anziché peccare di raddoppiati, triplicati, quadruplicati effetti d'orchestra. Ne merita il signor Fétis di porci sott'occhio la *Sonnambula*, la *Beatrice Tenda*, l'*Étair d'amore*, la *Lucia di Lammermoor*, i *Puritani*, le Opere seniesire dei due Ricci, ecc.

(H) Dall'attento esame dello stile delle Opere di Bellini si rileva forse ch'egli studiò con molto amore le partizioni di Gluck, massime per quanto riguarda l'espressione tragica e l'accentazione passionata nei recitativi; ma per quel che è della semplicità e freschezza dei canti e più agevole scorgere in lui l'allievo de' grandi modelli italiani, Jonelli, Paisiello, Cimara, Zingarelli, e non già de' compositori francesi. In parte però quanto afferma il sig. Fétis può aver sembianza di vero ove si noti che in un certo qual frangere a spizzico e in alcuni sviluppi melodici tendenti al fare declamato egli ritrae alcuni po' della maniera di Gretry; ma questo si osserva nelle sole prime Opere di Bellini, e di lui nel totale non può dirsi per nulla che abbia brillato per la fusione di certe forme della musica francese, ecc.

(I) Ove si eccettui lo studio che il Mercadante può aver fatto de' grandi modelli tedeschi per quanto riguarda le più squisite combinazioni armoniche e la maggior varietà degli effetti e del colorito stromentale, noi non sapremmo in che altro egli siasi accostato alla scuola tedesca, nelle ultime opere da lui composte. Forse perchè non dotato di ricchissima fantasia e di passione, il Mercadante lascia troppo scorgere lo sforzo della mente ove dovrebbe sgorgare la vena dell'ispirazione, e troppo palese addimostriamo l'industria ch'ei pone ad economizzare i pochi pensieri melodici in guisa da farli bastare a lunghe e qui a quote stentate composizioni. Ma se in queste può notarsi povertà di idee nuove e piccanti, non è però a dire, a parer nostro, che esse manchino di impronta italiana. Adunque, forse in alcune cose di mera forma il Mercadante rivelerà di aver molto meditato i capolavori tedeschi (e di ciò ne pare sia a lodarsi assai) ma nella sostanza intima, nell'indole cioè delle modulazioni delle quali propriamente e non d'altro si costituisce il canto, ossia la parte vitale di ogni musica, egli ha fisionomia al tutto italiana, ne può dirsi a buona ragione che abbia aspirato alla mistione dello stile tedesco colle condizioni del nostro melodramma. Se non che, questo è argomento troppo serio e complicato perchè possa evolversi debitamente in un semplice nota.

con qualche sembianza di creazione e di specialità, nelle effimere musiche di che ad ogni tratto si empiscono le orecchie degli spettatori: il fragore della stromentazione è recato all'eccesso, e la banda militare, sia pur qual si vuole il soggetto del dramma, non abbandona quasi mai il palco scenico. Questa innovazione di Rossini ben collocata nella *Donna del Lago*, diventa spesso molto ridicola a cagione dell'abbigliamento col quale compaiono i suonatori: io non potevo ristar dal ridere al vedere nella *Vestale* de' Romani i quali suonavano il clarinetto e l'officelide (L). Dirò in un'altra

(L) Ammettiamo benissimo che l'introduzione della banda militare sul palco scenico sia da usarsi con grande riserbo e solo nelle scene d'apparato che si svolgono a cielo aperto e al cospetto del popolo, come a dire marce trionfali o funebri, incoronazioni, feste pubbliche, cerimonie solenni ecc. Ammettiamo del pari che sia il più delle volte assurdo l'introdurle o nelle sale o nei tempi, od anche ne' gabinetti, come praticò forse qualche compositore poco filosofo; ma vedere poi trovar ridicolo perchè non conforme alla verosimiglianza l'abbigliamento de' suonatori della banda travestiti da greci e da romani e armati di clarino e di officelide, è recare la sottigliezza a un punto che esce da limiti della giusta critica. Procedendo con questa scrupolosa esigenza sarebbe ben aucto a domandare se non è del pari ridicolo che i personaggi dell'azione, supposta la scena a Roma o ad Atene, cantino in versi rimati italiani, invece di far conversazione in latino e in greco? ecc. Ma il sig. Fétis, stuzzicato forse troppo dal prurito di censurare i maestri italiani d'oggi si è lasciato scappare a loro danno quella osservazione burlesca, la quale in fatto poi, ove potesse avere fondamento, sarebbe a rivolgere anzi tutto al maestro de' maestri, a Rossini, il quale non nella sola *Donna del Lago*, come dice il sig. Fétis, introduce la banda militare, ma ed anche in altra Opera di soggetto un tantin più antico, nella *Samarcanda*, ove gli Assiri col fagotto e col tamburo di mazza dovrebbero fare, secondo l'illustre professore di Bruxelles, la più comica figura? Eppure nessuno sognò mai di accusare di strano e goffo l'uso della banda in quell'Opera, perchè da chi ha buon senso si sa che sarebbe soverchia pretesa il voler limitare i mezzi d'effetto delle arti teatrali a ciò solo che può stare nei più angusti confini dell'imitazione del vero.

L'osservazione del signor Fétis poteva molto più a buon dritto rivolgersi, non alla plausibilità dell'uso in genere della banda militare nelle Opere moderne italiane, ma sì al modo più o meno savi e bene appropriato col quale ella si adopera. A nostro credere, ove fosse giustizia il censurare in massima generale alcuni maestri italiani del tempo nostro, perchè non si accontentano della sola orchestra per dar vigore ad alcuni passi d'istromentazione, ma, a raddoppio d'effetto, usano servirsi anche della banda, la critica medesima sarebbe a fare ai migliori compositori francesi e tedeschi, i cui più acclamate partizioni è raro non si eseguiscono col doppio più meno di parti d'orchestra di quelle che si usano ne' più vasti teatri d'Italia. E in tal caso che cosa si dovrebbe dire de' così chiamati *Festivals* e de' *Concerts Monstres* che in Germania e a Parigi si ripetono ad ogni poco con grande soddisfazione de' più severi doti musicali? Torniamo a dire: la critica non deve occuparsi del numero maggiore o minore de' suonatori, ma bensì del maggior o minor sapere del musicista o minor criterio e cognizione di effetto col quale l'orchestra, sia pure o doppia, o tripla, o quadrupla, è adoperata. E a cagione d'esempio, d'una partizione male scritta si potrà dire che è bisasmevole per eccesso di fragore stromentale ed abuso di parti d'orchestra anche se queste non oltrepassano tutt'al più la quarantina; mentre potrebbe essere ingiusto dare la stessa condanna ad un'altra partizione che sia stesa con dottrina e genio fosse ancor per quattrocento parti d'orchestra! — Vorremmo convallidare quanto ora affermiamo cogli esempli relativi i quali

ettera quali furono pei cantanti le funeste conseguenze di questo incessante frastuono di stromenti.

L'esagerazione dello stile declamatorio, i gridi degli attori, (chè non oso chiamarli cantanti) e lo strepito dell'istromentazione sono diventate vere necessità per gli Italiani; essi più non comprendono la musica drammatica se non se sotto queste forme. Il loro gusto subì tale mutazione, che non solo le Opere di Rossini disparvero dalla scena, ma neppure quelle di Bellini più non si ascoltano, e le sue melodie sembrano ora già troppo dolci e debolmente stromentate. Vero è bensì che i saggi tentati per riprodurre le Opere di Rossini non furono felici, non essendovi ora quasi più neppure un cantante che sappia eseguirle; ma gli è questo un argomento del quale non voglio occuparmi ora (M).

Mercadante e Donizetti sono al presente i compositori più rinomati sulla scena italiana; vengono considerati come rivali e i loro partigiani si dividono in due campi (N). Il primo, già da un anno eletto direttore del Conservatorio di Napoli, non fece rappresentare più veruna sua produzione in questo lasso di tempo; ma scrisse ora una grande opera che quest'inverno si rappresenterà sulle scene del San Carlo (O).

La fecondità di Donizetti è argomento di vera meraviglia anche per gli Italiani, benché avvezzi alla estemporaneità de' loro scrittori di musica. Egli è fuor di dubbio che spesse volte questa fecondità non va disgiunta da molta negligenza, e *Maria di Rudenz*, *Adelia*, *Beltario*, ed altre opere di Donizetti ch'io ebbi ad udire a Firenze, a Roma, e a Napoli sono pur deboli produzioni (O); se di certo non ci mancherebbero; ma li ommettiamo per amore di brevità, ed anche perchè siamo persuasi che dovremo tornare altre volte su questo argomento.

(M) Nulla più naturale che, dopo essere state ripetute a sazietà le Opere di Rossini ora non si producano che assai di rado sulle scene italiane. E nondimeno osserviamo che talune di esse come il *Barbiere di Siviglia*, la *Gazza ladra*, e qualche altra, ogni qualvolta vengono eseguite nei debiti modi sono accolte anche da noi con favore che non deve mai venir meno ai veri capolavori. A rispondere poi al sig. Fétis essere falso che gli Italiani ormai non gustino altro se non la musica esageratamente declamatoria e clamorosa, valga il ripetere quanto abbiamo detto alla nota G, cioè che le Opere più applaudite nella nostra Penisola in questi ultimi tempi non appartengono certo né al genere declamativo, né al genere fragoroso: citiamo di nuovo la *Sonambula*, la *Lucia di Lamermoor*, *l'Elisir d'amore*, i *Puritani*, ecc.

(N) È veramente per noi una novità l'udire che l'Italia musicale sia divisa in questi due campi. . . . Bensì sappiamo che i suoi testi si fa impaziente e clamorosa, buona o fredda accoglienza tanto agli spartiti dell'uno quanto a quelli dell'altro maestro secondo che in essi rivelasi invenzione, sentimento ed eletta dottrina, ovvero grettezza di idee, trascuraggine o smentita pompa di sapere. Le varie opinioni degli amici più stretti sia dell'uno sia dell'altro compositore, per quanto si voglia concedere che sappiano del fazzo, non hanno valore al cospetto del pubblico italiano, il quale e in Donizetti e in Mercadante ama e stima due valorosi rappresentanti della sua gloria musicale, e si gode di potere rispondere coi loro spartiti alla mano ai sarcasmi e al rigorismo de' critici ultramontani che vorrebbero scemarne la fama già sanzionata dal voto europeo.

(O) Prima di sottoscrivere a questa sentenza del signor Fétis vorremmo chiedergli se le Opere del nostro Donizetti eli egli chiama *deboli produzioni*, le giudicò per tali al solo averle udite rappresentate (ehi sa in che modo e con quali guasti mutilate, ovvero dopo averle esaminate con attenzione sulla partitura. Osiamo supporre che in questo caso il suo voto sarebbe d'quanto mitigato, massimamente per ciò che riguarda il *Beltario*, Opera nella quale non avvi di certo povertà di sapienza, e questa, fuori dall'essere prodigata per vanosfoggio di dottrina, è fatta servire all'alto scopo cui sempre mirarono i sommi compositori italiani, dar vigore al linguaggio del cuore, evidenza e forza di colorito alle situazioni, vita e movimento all'effetto musicale. Vuolsi poi aggiungere che talvolta la negligenza che una critica arcigna può appuntare di leggeri molte delle moltissime Opere di Donizetti è il prodotto di un calcolo non interamente sbagliato. O ci inganniamo, o il Donizetti è d'avviso che non sempre impunemente i compositori pretendono imporre un'attenzione troppo intensa e continuata al pubblico italiano: sua natura remissa e una sovrachia e non interrotta concentrazione. Sotto l'impero di questa massima egli si crede ben consigliato a lasciare

(1) Il *Proscritto* dramma del poeta Cammarano: vedasi il cenno da noi dato nel foglio num. 4.

non che di mezzo a molta mediocrità sorgono di tanto in tanto dei lampi di ingegno i quali fanno più vivo provare il rammarico che il maestro abusi della spontaneità della propria vena. La meraviglia si fa maggiore, allorchè si pensa che questa abbondanza di invenzione nel Donizetti non vien meno da vent'anni in poi, e pare anzi vada aumentandosi. Quante opere delle quali ignorasi in Francia per fino il titolo scrisse Donizetti per l'Italia e specialmente per Napoli? - Ora sta preparando in Milano la *Maria Padilla*, partizione alla quale si dice abbia posto molto studio, e che si rappresenterà il 26 dicembre nel teatro della Scala (O).

Dopo Mercadante e Donizetti ci si presenta Pacini, al presente maestro di cappella del Duca di Lucca, e molto stimato nella piccola Corte di questo principe amico delle arti. Io ebbi sempre pochissima inclinazione per la musica di questo compositore; ma la sua *Saffo* udita a Napoli mi arrecò molto piacere; forse anche perchè la trovai scritta in uno stile diverso dalla musica uniforme ond'era sazio e stanco il mio orecchio, dappoichè mi trovavo in Italia. V'è del sentimento drammatico in questa partizione (1) e della varietà di maniera secondo la diversità delle situazioni del dramma. I canti ne diventarono popolari, e la è una tra le poche opere che da molti anni in qua ottemero in Napoli maggior successo. (Sarà continuato).

che talora in alcuni pezzi de' suoi spartiti l'effetto illanguidisce d'alcun poco, onde meglio potere poi ridestarlo più vigoroso che mai in altri pezzi successivi sui quali sa in buon punto concentrare gli sforzi della sua immaginazione che un momento prima lasciò ad arte sonnecchiare. Crediamo far onore all'esimo maestro col interpretare a questo modo e non altrimenti il sistema di composizione da lui adottato in molte sue Opere, nelle quali, per dir vero, non il solo sig. Fétis ebbe a notare delle marcate alternative di negligenza e di studio, di grettezza di invenzione e di lampi di genio. Rimaue ora a dire nel proposito di Donizetti che ove anche si dia per acconsentito che parecchie delle sessanta sue partizioni sono deboli, ve n'ha in questo vasto suo repertorio un bastevole numero da potersi severare, le quali da per sé sole sono più che sufficienti a dargli un primato sulla lunga schiera dei compositori che oggidì si contrastano gli applausi de' teatri melodrammatici d'Italia. Ed allorchè ebbe a porsi su un altro campo di gloria musicale, il suo forte ingegno e la sua molta dottrina gli diedero di poter disputare ai più acclamati viventi compositori francesi una palma che, al dire di molti, fu ampiamente meritata dall'autore dei *Martyrs*. G. B.

(1) Veggansi gli articoli dati da questa Gazzetta nei numeri 1, 2 e 3.

(2) Veggasi l'esame critico della *Saffo* dato nei numeri 3 e 4 di questo Giornale.

Delle attuali condizioni delle arti musicali in Italia (1).

ARTICOLO II.

Ne pare di avere già accennato nel nostro primo articolo che l'attuale decadimento delle arti melodrammatiche in Italia vuolsi attribuire anzitutto allo spirito di traffico e alla predominante avidità di lucro. Dappoichè il pubblico, tanto ghiotto fra noi di emozioni musicali sempre nuove e sempre più stimolanti, col recarsi in folla ai teatri dell'Opera ha fatto possibile agli intraprenditori di professione pensare con enormi paghe la felice organizzazione delle gole e la robusta struttura de' polmoni. le attrattive di immenso guadagno e la facilità di rapida smisurata fortuna diventarono il vero e principale eccitamento della turba di coloro che con una pressa poco men che morbosa si gittano alla cieca alla professione del canto. Ed ecco quindi due affatto diverse specie di concorrenti

(1) Vedi il N. 4 di questa *Gazzetta Musicale*.

alla palma teatrale affacciarsi all'allettante arringo, ed impegnarsi tra essi una gara che ben di rado, e come or vedremo, è vinta dai più degni. - Da un lato i più avidi di oro, i più incompostamente ambiziosi, gli intrighanti più astuti e pertinaci. le complessioni più massiccie, gli animi più atti a pigliarsi a scherno le difficoltà che settimano di spine il sentiero della vera gloria, perchè avvigoriti dalla superbia e dall'allbagia naturale alla felice ignoranza: - dall'altro, gli spiriti più eletti, ma ad un tempo più timidi, più facili a sgomentarsi degli enormi ostacoli da vincere per giungere a un discreto grado di perfezione, color insomma i quali, dotati di natura veramente artistica, schietti, leali, irreflessivi, sempre sotto l'impero degli affetti, non mai sotto quello del calcolo o della fredda ragione, mal sanno competere con quei primi nella tattica indispensabile a far emergere la propria superiorità, e quindi troppo presto si stancano di una concorrenza che li irrita e li umilia; e sconfortati si danno per vinti.

Ciò premesso riesce agevole immaginare come avvenga che lo scenico agone sia ingombro di tante artistiche mediocrità cui il titolo di sommi, di celeberrimi, di incomparabili fu ottenuto a furia di indiretti volgari rigiri, di impudente, ma fortunata ciurmeria. E coloro al contrario che pur potuto avrebbero guadagnarsi una primizia per vera attitudine e forza di ingegno e seri studi compiuti e felice organizzazione, perchè al nobile loro animo e al delicato loro sentire non bastò il coraggio di piegare il collo sotto le forche caudine di un basso mercimonio, rimangono o confusi nella turba de' negletti od anche, per lo peggio, perduti nell'avvilimento, perchè respinti da un primo infelice tentativo, cagionato più che da altro o da sovrachia timidezza o dalle malvage mene dei rivali. Come possa aver luogo questa sì palese ingiustizia nel retribuire con equa proporzione di guadagno e d'onore la moltitudine di coloro che si dedicano in Italia alle professioni melodrammatiche, sarà di leggeri fatto chiaro a chi pensi che l'accesso a queste, al tempo che corre, è ormai inesorabilmente guardato da tre specie di cerberi che in vario modo, ma tutti dal più al meno, cooperano fatalmente alla corruzione del gusto, al disprezzo de' buoni principii dell'arte, all'avvilimento di tutto che vi ha di distinto e di poetico nella vita dell'artista; vogliamo accennare agli impresari, agli agenti teatrali, ai giornalisti o inesperti o negligenti.

Rispettando le dovute eccezioni, alle quali a luogo opportuno sapremo fare più particolare giustizia, procuriamo ora di indicare per sommi tratti quale e quanta sia l'influenza più o meno funesta che queste tre diverse potenze esercitano sulle varie sorti di coloro che si dedicano alla pericolosa esistenza del teatro musicale.

Abbandoniamoci per un momento ad una supposizione. Immaginiamo una giovinetta allieva di un Conservatorio, la quale acclamata di merito superiore ottenga dalla mano di un alto magistrato il premio ben dovuto a' suoi diligenti studii e alle felicissime sue naturali disposizioni con dotta sapienza sviluppata. Ella esce oggi dall'aula solenne, coronata d'alloro e ancor piena del rimbombo degli applausi ottenuti da un pubblico eletto, e delle ultime paterne ammonizioni de' suoi istitutori. La schietta e ingenua idea che ella si pose in capo di ciò che veramente costituisce la perfezione dell'arte sua non

fu ancor posta a conflitto con altre idee ben diverse, non ebbe ancora a subire l'urto di opinioni contrarie, di piccole passioni e interessi di indole affatto nuova per la inesperta sua mente. Domani la scena sarà per lei mutata del tutto: non più le rigide discipline della scuola, non più i severi aforismi de' maestri, non più quell'aura di venerazione per le classiche tradizioni del bello musicale, che quasi per una segreta violenza ella doveva respirare ad ogni piè sospinto in quell'augusto palazzo.

Ora le si apre un mondo tutto nuovo di impressioni, di pensieri, di sentimenti; ora nuove materiali e morali influenze si disputeranno l'impero del suo spirito e dei suoi affetti. Un padre, che già da qualche anno ha fatto i suoi castelli in aria sul valore della gola della femminea sua prole, e già numero nel suo pensiero i grossi *quartali* cui potrà pretendere l'esimia di lei virtù nel canto: una madre che in prevenzione pascolò la rimbambita fantasia delle più strampalate immagini di trionfante celebrità, di opulenza e di agi signorili, di adorazioni illustri e fors'anco di più illustri sponsali: fratelli o cugini squattrinati che si nutrono della speranza di poter pagare i debiti scaduti e scadenti col sopravanzo degli enormi guadagni della futura gloriosa *debutante*; tutti costoro si stringono in serio congresso di famiglia e nell'alto loro senno librano i primi destini della innocente creatura sventuratamente lasciata in balia di sì improvida naturale tutela. Ma che! Accorti speculatori già adocchiarono da lungi la ghiotta preda e si proposero di guernirla con unghie foderate di velluto. Una, due, tre *scritture* da firmare per queste o per quelle scene, per un corso più o meno lungo di stagioni teatrali, già furono offerte con ben simulata indifferenza, od anco come atto di confidenziale protezione, o quale prova generosa di mecenatismo impresariresco. I patti proposti si esaminano con avida curiosità; si ventilano, si discutono nel crocchio domestico. Si tratta di una giovinetta ancor novella alle fatiche della vita teatrale, non avvezza ai vincoli gravosi della professione; di una giovinetta che esce di recente dalle abitudini metodiche di un'esistenza vuota di emozioni, placida, serena, semiclastrale! Sarebbe il caso di anteporre le profferte di quel più discreto appaltatore che si obblighi a servirsi coi maggiori riguardi della nuova sua stipendiata, che con provido accorgimento la consigli a star contenta di prodursi nelle parti, non le più clamorose e brillanti, ma le più convenienti a' suoi mezzi e meno faticose; in quelle parti nelle quali l'esordiente, rinunziando sulle prime alle rumorose apoteosi, potrà venirsi preparando a poco a poco con lenti ma ben maturati progressi alle vere soddisfazioni dell'arte. — Però, la scrittura di contratto che ingiunge queste modeste ma savie condizioni non può proporre i lauti onorari cui osano pretendere l'abbagiosa vanità della madre, la cupidigia iperbolica del padre e de' fratelli della novella virtuosa. Vien data in vece la preferenza a quell'altra scrittura di contratto nella quale un appaltatore più ghiotto e volpino, ha saputo far ampio sfoggio di promesse di vani onori, di elette distinzioni, ecc. Non più le attribuzioni umilianti di semplice prima donna *comprimaria*, non più la scelta degli spartiti dettata a misura delle non ancora sviluppate forze della giovane cantante; si volgono dispettosamente le spalle al prudente e onesto impresario

che, stolto, al dire dei parenti e degli amici di casa, non ha saputo apprezzare il tesoro che si ebbe la bontà di offrirgli. La vittima è gettata ad occhi chiusi in balia di quell'altro che ha saputo e voluto pagarla con più largo stipendio, non già perchè ne apprezzi meglio la virtù ma perchè nel suo segreto si propone di vantaggiarsene a suo modo. Indi logorata ch'ella sarà, gittarla da un canto come merce scadente e già emunta.

E in fatto osserviamo ora il quadro da un altro lato. Vedete là sulle tavole di quel misero teatrucchio di provincia (e si noti che noi continuiamo nella nostra supposizione, e che nulla che non sia strettamente ideale vi ha in questa nostra pittura) vedete quella giovine cantante che ha tocco appena il quinto lustro, e che sotto uno strato di minio nasconde un viso già solcato e pallido, e con una voce che a stento esce da due esausti polmoni si sforza a modulare le stracchiate frasi di un cattivo spartito messo di voga dai capricci della moda e dalle depravazioni del gusto? Voi siete indispettiti dal falso manierismo di quella virtuosa di terzo cartello, e vi offendono il timpano delicato le impertinente stonazioni, e vi move a sdegno la sua azione esagerata e strana. Eppure, se fate attenzione, avvistate tosto che la natura ben l'avea dotata di ottime disposizioni e che le sbiadite rimenbranze di un felice insegnamento elementare tradiscono in lei una savia educazione musicale offuscata da perdidi consigli, da stolte aberrazioni! E per vero, vantaggiata dai favori di una provida istituzione, solo tre o quattro anni fa l'abbiain veduta uscire piena di avvenire da un'ottima scuola di canto; ma poi per soddisfare alla brama di oro di incauti congiunti, astutamente stuzzicata, per volere dar retta a un cieco orgoglio fomentato in mal punto, la povera inesperta si vendeva ad un impresario... era fatta correre per le poste da uno ad altro teatro, era condannata a fare strazio della sua gola e de' suoi polmoni per servire alle irrequiete mire di lucre del suo despota... Stancavasi talora la sua rassegnazione? Sgomentavasi il suo naturale buon senso e voleva ritrarre atterrito il piede dal sentiero funesto sul quale l'aveano per suo ultimo danno gittata? Indarno: i patti inesorabili della scrittura erano più forti della sua volontà; aveva acconsentito a cingere la catena, bisognava trascinarsela dietro! E di tanto in tanto si trovava modo a riacendere i suoi smarriti spiriti, a rinfuocare il suo amor proprio impaurito. Ad ogni sua prima recita veniano collocati ne' diversi angoli della platea de' ben distribuiti drappelli di applauditori prezzolati, i quali avevano comando di acclamarla, non già quando ella cantava con miglior garbo e contegno, non già quando dava segno d'aver meglio compreso lo spirito della drammatica situazione e di sapere saviamente interpretarla, ma si allorchè più forte strillava, allorchè accumulava nei passi più patetici i più bizzarri gorgheggi, allorchè con più sbracciate smanie falsava l'espressione, il gesto, il contegno... Il pubblico, tanto facile a ricevere impulso da chi primo lo muove, faceva eco ai menzogneri comperati clamori, e salutava a gran schiamazzi col nome di somma l'ingannata artista, e al calar della tela la chiamava tante e tante volte all'onor del proscenio che la tapina ritravasi nel camerino poco meno che spenta dalla fatica. Ma pure, a poco a poco, ella andò pigliando

gusto a quelle strepitose ovazioni, le quali diventarono per lei una specie di bisogno, sicchè sentiasi quasi suo malgrado costretta a rivolgere ogni suo sforzo a meritarselo anche a costo di porre in non cale i buoni precetti non tanto scolpiti nella inesperta sua mente che non avessero a potere facilmente cancellarli gli inebrianti incensi della popolarità. Messo sul cattivo sentiero questo primo passo, non le fu più possibile ritrarlo. Dalla dimenticanza de' precetti di un'ottima scuola alla corruzione del gusto, dalla corruzione del gusto all'abuso dei più falsi e riprovati mezzi d'effetto, ella trascorrevva in breve all'ultima fase del suo decadimento, e coglieva il peggior frutto di questa lenta ma fatale prevaricazione, l'esaurimento delle forze vocali, cui teneva dietro il morale avvilimento, il dispetto, il dolore di non poter più trascinare all'entusiasmo il popolo che ben presto cominciò a non più curarsi di lei, a volgerle le spalle, preparandosi a fischiarla quanto prima con beffa e disprezzo.

E questo è il momento nel quale colui che la eccitò e quasi la costrinse al suo traviamiento, e ne cavò il miglior profitto, ora le ritira i suoi favori, e scaduti gli obblighi del vecchio contratto, si ricusa con sarcastico sorriso a riassumerli di nuovo. — Adotta a questo sciagurato punto della sua carriera melodrammatica la ingannata artista, si sente stretta dalla necessità di altri appoggi. Ora è d'uopo ricorrere ai giornali che puntellino l'edificio crollante della sua fama, ora è d'uopo affidarsi agli *Agenti teatrali*, onde alla bell' e meglio sappiano raccomandare una merce che stenta a trovar esito. — La disgraziata precipita di abisso in abisso.

B.
(Sarà continuato).

NOTIZIE MUSICALI.

BERLINO. — Il Regio Teatro dell'Opera solennizzò il 4 novembre passato con una *Accademia drammatico-musicale* la sua fondazione, che sotto gli auspici di Federico il Grande ebbe luogo nel 1741. Questa festa secolare, altrettanto magnifica quanto varia per la scelta de' pezzi vocali ed strumentali, destinata ad un pio scopo, eccitò un interesse tale, che dovette essere ripetuta il giorno susseguente a spese della regia Cassa teatrale.

L'idea di presentare i progressi della musica drammatica in 20 Decemij, era lodevole in sé, ma non troppo felice riguardo alla scelta de' pezzi di musica, che dovevano indicare lo sviluppo progressivo dell'Opera. E perchè si sceglievano soltanto i maestri tedeschi? non esistevano forse in quel secolo un Paesello, Cimarosa, Cherubini, Spontini, Boieldieu, Rossini, Auber ed altri maestri esteri, le cui opere vennero rappresentate frequentemente assai sulle scene alemanne? E, stando anche coi soli maestri tedeschi, perchè si dimenticarono p. es. un Naumann, un Weigl, un Weber (B. A. maestro di cappella prussiano) un Lindpaintner, Marschner, un Meyerbeer, l'orgoglio di Berlino?...

In riguardo estetico sarebbe stato più conveniente di dare in ogni partita di 50 anni i pezzi di musica dell'Opera seria in primo ordine, e quelli dell'Opera buffa in secondo, in vece di fare un miscuglio di entrambe, che produsse un effetto veramente burlesco. Ma andiamo piuttosto ai singoli pezzi di musica.

In onore di Federico II. fondatore del reg. teatro melodrammatico, fu eseguita per introduzione una sua sinfonia composta nel 1747 per l'Opera *Il Pastore*. Indi un prologo del dottor Förster, recitato da madama Crelinger presentò Handel, Gluck, Bach e Mozart come i corifei dell'opera tedesca.

1741-1751. Coro dell'Opera *Cleopatra e Cesare* del maestro Graun. indi duetto della medesima Opera. - Sinfonia dell'Opera *Partenope* di Handel, scritta in istile severo; aria di basso della medesima. - Sarabanda di Gluck, eseguita in costume delle signore Taglioni e Wagon, e dai signori Taglioni e Stuhlmüller.

1731-1761. Sinfonia dell'Opera *Didone abbandonata* di Hasse, un'aria di tenore dell'*Olimpiade* del medesimo maestro (finora tutto in italiano). Canzone tedesca dell'Opera *La Caccia*, del maestro Weiss.

1761-1771. Coro e scena dell'*Ofcio* di Gluck. - Scena burlesca dell'Opera *Il Barbieri di campagna* del maestro Schenk.

1771-1781. Sinfonia del Duodramma *Ino* del maestro Reichardt. Aria di basso: *Roma superba* dell'Opera *Brenno* del maestro Dittersdorf.

1781-1791 Questo decennio fu la corona della prima parte, ossia primo mezzo secolo: si eseguirono pezzi del *Ratto dal Serraglio*, e del *Don Giovanni* di Mozart.

La seconda parte, o il secondo mezzo secolo fu aperto con una marcia del defunto re Federico Guglielmo III, cui seguì un prologo di Rellstab, riferibile agli eroi della musica drammatica ed instrumentale, Mozart e Beethoven.

1801-1811 Pezzi del *Sagrifizio interrotto* del Maestro Winter.

1811-1821 Pezzi dell'*Egmont* e di *Fidelio* di Beethoven.

1821-1831 Pezzi del *Freyshütz* di Weber.

1831-1841 Pezzi del *Faust* di Spohr.

1841 Sinfonia di Mendelssohn-Bartholdy.

- Pas de deux della *Silfide*, eseguito dalla signora e dal sig. Taglioni. - Scena buffa del maestro Lortzing.

Questa impresa, altrettanto faticosa che pia, ebbe molti meriti applausi, e se l'Accademia non potè produrre un'impressione compiuta, interessò tuttavia non poco nella grande sua varietà.

L.

MUSICA SACRA

Messa e Vespere solenni appositamente scritti per l'insigne Basilica di S. Gaudenzio di Novara del maestro MAZZUCATO.

CARTEGGIO. Verrò esponendole la sola mia opinione, bene inteso, non già l'altrui della quale io non mi pongo mallevadore: ed egualmente non garantisco che della coscienza con cui dico il parer mio, e non mai di quella che potrebbe avere alcun altro nell'espore il proprio.

Dunque brevemente prendendo ad esame in un sol tratto tutta la musica del Mazzucato, e senza passare ad alcuna rivista analitica delle diverse sue parti, dico che fu musica dettata con istile severo e nobili forme, sparsa di belle armonie, di nuove modulazioni e di maestosi canti, e per questo appunto non poteva subito gradire alla maggior parte. - La musica da Chiesa è a ben diverse condizioni di quella da Teatro. In questo, ogni musica per essere buona (da parte gli sconci provenienti dalla esecuzione) deve piacere o tosto ed in seguito. Se essa è piana, facile, niente lontana dalle solite forme, sparsa di un certo brio, musica non rubata propriamente, ma di reminiscenze, non copiata ma neppure inventata, piacerà (alla maggior parte, intendiamoci, o come dice l'*Artista*, al *Pubblico*) immediatamente senza riserva alcuna. Se il Maestro invece volle e seppe uscire del comune, e scrivere novità di armonie e di melodie, quantunque bello sia il suo lavoro, egli non incontrerà il generale gradimento che a poco a poco, e solo quando l'orecchio degli uditori cominci ad essere abituato a quasi inciviltà a quella novità di modi. In lodo quel maestro che sa così economizzare la sorpresa del pubblico, presentandogli un lavoro che ogni giorno almeno in qualche parte riesca più nuovo e gradito. Ma in chiesa, dove eseguita una Messa una, al più due

volte (e Dio sa come), tutto è finito; quale speranza al maestro che con tanta coscienza fece un bel lavoro di tutta novità, d'essere né gustato né inteso dalla pluralità degli uditori, cioè da quella porzione che giudica della abilità del maestro soltanto da ciò che essa ha capito?

E così avvenne della nuova musica sacra del Mazzucato, la quale dottamente scritta e sparsa di elette melodie offre saggio di uno stile che ritrae assai del nuovo, se pure, per darle un tipo, non vogliamo dirlo della scuola del grande Meyerbeer. Chi più chi meno, gli intelligenti vi trovarono molte bellezze, secondo la maggior o minor loro capacità di comprendere; ma la moltitudine, quella che i Raiberti chiamerebbe *volgo degli orecchianti*, poco o nulla comprese.

Novara il 28, 1842.

- Lo *Stabat Mater* di Rossini, il 49 gennaio fu per la seconda volta perfettamente eseguito al Teatro italiano di Parigi da Tamburini, da Mario, dalla Grisi e dall'Albertazzi. L'aria del primo soprano, quella del basso ed il quartetto a voci sole fra generali acclamazioni si dovettero ripetere; ciò che sarebbe avvenuto anche di tutti gli altri pezzi, se non avessero temuto di affaticare troppo gli esecutori, che greggiarono d'intelligenza e di talento per innalzarsi alla sublimità del capolavoro a loro affidato. Il concorso non poteva essere più numeroso. E da notarsi che ora nelle eleganti società parigine si occupano più dello *Stabat* del sommo compositore, che non delle magnifiche feste da ballo dell'Opera e della sala *Frivienne*; e per tal modo le sacre ispirazioni di Rossini trionfarono ben auco delle abitudini carnavalesche.

In Milano si discorrono varj progetti riguardanti la esecuzione del tanto decantato *Stabat*. Avranno però effetto ed ogni difficoltà verrà presto appianata! Noi ci speriamo per l'onore musicale della nostra città e pel vantaggio dell'arte.

BIBLIOGRAFIA MUSICALE.

Alcune nuove Opere per Pianoforte pubblicate dall'editore Ricordi.

I. STUDI.

24 Etudes par Edouard Wolff. Op. 50.

Se i pianisti compositori d'oggi non si distinguono gran fatto per forza d'immaginazione e per profondità di fattura, danno però frequentemente evidenti prove di scienzioso talento colle pubblicazioni di *studj* atti a familiarizzare gli esecutori con ogni difficoltà tanto di maneggio, che di espressione, e di stile. Gli *studj* inoltre possono tenersi siccome il più efficace freno da opporsi allo sterminato profluvio di *fantasie* e di *arie variate*, in sostanza ben poco le une dalle altre dissimili, se si tolgano i motivi delle applaudite opere teatrali su cui sono basate.

Lo *Studj* come ora si suole più spesso comporre, non ha alcuna forma stabilita o convenzionale, può assumere qualunque carattere, esser melodico o meccanico, aver uno scopo speciale, oppure non essere che un pezzo a cui taluno potrebbe convenire il titolo di *studio*, quanto quello di *capriccio*, di *scherzo*, di *notturno* ecc. Negli *studj* de' pianisti moderni soprattutto notar vuolsi l'unione delle cantilene e della grazia, collo sviluppo di ciò che avvi di più ricco e di più variato in rapporto alle risorse dell'istromento ed allo sfoggio delle combinazioni armoniche.

Nella composizione di *studj* per pianoforte in questi ultimi tempi acquistaron particolare fama Moscheles, Kalkbrenner, Chopin, Bertini, Henselt, Thalberg, Liszt e Döhler, poi molti altri fra cui Faubert, Rosenhain, Heller e Wolf. Della raccolta di questo ultimo noi ora terremo breve parola, per esser quella che più recentemente fra noi fu pubblicata, e perciò non ancora conosciuta dalla maggior parte de' nostri dilettanti e professori, che avvertiranno in non confonderla co' *Ventiquattro studj in tutti i tuoni*, opera venisiana di Wolff. Questo lavoro pianistico dotato di forte sentire e di pieghevole ingegno, giusta l'asserzione de' giornali francesi, forse troppo frequentemente gettò nella circolazione musicale delle opere fatte per assecondare l'esigenze speculative degli editori, che per una vera mira artistica. Buon per lui che ad alcune insignificanti sue produzioni può contrapporre i *ventiquattro studj* dedicati a Thalberg, per merito intrinseco assai lodevoli.

Noi non analizzeremo ciascun studio della interessante raccolta di Wolff ch'è divisa in due libri e può classificarsi tanto fra le opere di gusto, quanto fra i lavori scolastici, trattandosi in alcuni numeri di motivi e di pensieri gettati sulla carta come il sentimento e l'estro del compositore poteva suggerire, ed in altri di esercizi e di passi calcolati per la difficoltà di maneggio: è l'*utile dolce* di Orazio messo in pratica con molto accorgimento. - Gli *studj* del compositore ed arramatore di Chopin lasciano non poco desiderare in rapporto all'originalità delle idee ed alla novità de' passi; ma un tale difetto, che può quasi dirsi comune alla maggior parte delle composizioni moderne, vien abbastanza compensato dall'agradevole disposizione delle melodie, dall'eleganza delle modulazioni e dalla correzione degli andamenti, che spontaneamente cadono sotto le dita del suonatore: in essi avvi nulla di astruso, di bizzarro e di soverchiamente complicato.

Essendoci prefissi di limitarci a cenni piuttosto generali che speciali sul lavoro di Wolff, alla sfuggita indicheremo ne' primi quattro numeri l'abile autore ha pagato il suo tributo allo studio meccanico quale fu creato da Clementi e da Cramer, che i NN. 5, 11, 45, 16, e 21 sono pieni di allentamento e di espressione nelle parti melodiche e di leggiadria in quelle di accompagna-

mento; che il N. 43 è una specie di rimembranza della *harcarola* del *Giovani di Calais*; il N. 45 sembra un frammento di una tarantella, ed il successivo *maestoso in re minore* va distinto per l'imponenza e per l'energia di colorito; che il N. 22 in tempo di 6 e 8, in cui dalla mano destra si marcano degli accordi sincopati i quali in certo qual modo esprimono l'ansia di un'agitata passione, deve riuscire assai soddisfacente, come pure il N. 23, *presto sfucce*, felicemente basato sopra un andamento a cinque note rare volte usato, e che infine l'ultimo compie a meraviglia la raccolta di Wolff, la quale non può mancare di ottenere anche fra noi un brillante successo.

Dodici studj di C. A. Gambini, Op. 56.

Questo autore, come risulta dal numero che accompagna i dodici studj, sebbene abbia già composto trentasei opere, pure a noi era perfettamente ignoto, e perciò grande stupore provammo, esaminando le singole parti di cui si componegli suo bel lavoro, in trovare che per varie ragioni non è indegno di reggere al confronto di alcune raccolte dell'istesso genere celebrate in oltremonte. Non è che negli studj di Gambini noi troviamo tutto meritevole di elogi, massime in quanto riguarda la condotta, ma certamente non si può a meno di confessare che ben pochi compositori e pianisti sono penetrati con pari intelligenza di quanto può ora venir ad un'opera specialmente destinata alla pratica di un'istromento, la cui esecuzione presenta le più grandi difficoltà materiali. E pertanto giustizia raccomandari ai pianisti di prima forza gli studj di Gambini, che nell'istesso tempo apporrebbero singolar giovamento e diletto, giacché tutte le più ardue combinazioni, ed i più veloci andamenti ne' passi di bravura sono sempre intracciati a' canti d'effetto.

C.

ALLEGRIA - VALTZ

di CARLO PENNOTTI (1).

Ella è in vero cosa assai strana e diremmo inconcepibile, che la nostra Italia, che è pure la terra della melodia, trovisi tanto al disotto dell'Altemagna, principalmente nella musica alla danza destinata. Ed è fatto che per avere alcun che di vivo, piccante ed originale in tal genere, ci è forza ricorrere ai Valtzer e ai Galoppes d'oltremonti e che quel poco che qui si lavora non è in complesso che una fiacca imitazione di quanto si crea fuori d'Italia. Carlo Pennotti tuttavia si è uno dei pochi che nelle parecchie raccolte già pubblicate da a dividere di sollevarsi dal comune, e che, quantunque pur egli imitatore del genere tedesco, abbia un fare animato, disinvolto ed elegante. Questa sua settima raccolta intitolata *Allegria-Valtz*, e la di cui edizione con bell'esempio di filantropia offriva a profitto degli Asili d'Infanzia di Milano, è pure sparsa di gentili e ballabili melodie. Armoniosa ne troviamo l'introduzione, e notevole sovra gli altri per leggerezza e venosità di movimento il Valtz N. 3. Il Pennotti infatti è persona, dalla quale a buon diritto possiamo aspettarci di vedere arricchito il repertorio delle nostre musiche ballabili, esonerati dall'obbligo di accattar sempre dallo straniero costiffata merce, che pur dovrebbe essere, come dissei, proprietà nostra. - Anche i più severi nostri lettori non vorranno torcer il naso se ci siamo tratti a parlare di Valtzer o di Galoppes, come di cosa di troppo lieve argomento. Il bello può rinvenirsi dappertutto, dalla più semplice canzonetta al più complicato e severo componimento; e noi amiamo scorgerlo ed additarlo altrui ovunque lo si rinvenga, senza lasciarli lusingare o respingere dal titolo della composizione.

A. M.

(1) Milano, presso Canti.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO.

di GIOVANNI RICORDI.

MARIA PADILLA

Melodramma in 3 parti

Parole di G. Rossi

MUSICA DEL MAESTRO

G. DONIZETTI

Sono ora pubblicati diversi pezzi per Canto; ed altri pezzi sia per Canto che per diversi istromenti verranno pubblicati quanto prima.

DELICIES DES OPERAS

DE DONIZETTI

12 Petites Fantaisies faciles et brillantes

pour le Piano

PAR

W. PLACHY

Op. 93. - Chaque fr. 1 75.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omenoni N. 1720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 7. DOMENICA
15 Febbrajo 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà **ASTOLOGIA CLASSICA MUSICALE**.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, petit à petit, rend tous les objets, sonnet la nature, cultive à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla *Gazzetta* e all'*Astologia classica musicale* è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola *Gazzetta* per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini e stabilità ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della *Gazzetta* in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

ERRATA CORRIGE.

Nelle prime tre righe della terza colonna della seconda facciata di alcune copie del foglio N. 6 di questo giornale occorre una trasposizione di parole che ne rende non intelligibile il senso e correngasi come segue l'intero periodo:

« Ed ecco quindi due affatto diverse specie di concorrenti alla palma teatrale affacciarsi all'allestito aringo, ed impegnarsi tra essi una gara che ben di rado e come or vedremo, è vinta dai più degni ».

RASSEGNA DI OPERE STROMENTALI Composizioni Musicali di ANTONIO BAZZINI.

Non interessa avvertire che in un nostro articolo inserito nello scorso N. 6 di questa *Gazzetta* ed intestato *Allegria-Valtz di Carlo Pensotti*, corse un errore di stampa che sebbene sembri di lieve momento, nulladimeno cangia affatto il senso di quanto da noi s'intendeva di dire. L'errore sta in una virgola che alla linea terza del suddetto articolo precede la parola *principalmente* in luogo di susseguirla. E perciò invece di leggere che l'Italia si trova tanto al di sotto dell'Allegria, principalmente nella musica alla danza destinata, il che ci farebbe convenire esserle inferiore in ogni genere di accompagnamento musicale (cosa che noi non abbiamo per certo in pensiero d'asserire così gratuitamente), si legga che l'Italia trovasi tanto al di sotto dell'Allegria principalmente, nella musica, ecc., il che alludesi alla di lei inferiorità anche al confronto pure d'altre nazioni, ma soltanto nelle sue composizioni di ballo.

Se non che, nel mentre facciamo questa dichiarazione ad oggetto di dimostrarci sinceri e caldi sostenitori dell'onore della musica italiana, ci duole pur entrare in un argomento che ben poco di lieto e di confortante ci porge da trattare. Ed è che venendo a parlare d'un distintissimo artista esecutore ed abile compositore, quale si è Antonio Bazzini, non possiamo far a meno di gettare uno sguardo sullo stato attuale della musica istrumentale in Italia. Egli pare che tra noi siasi da alcuni anni dimenticato del tutto questo genere di musica, che pure per lo addietro ci faceva gareggiare coi più apprezzati scrittori stranieri, e che tanto splendidamente si presta alle più nobili ispirazioni e a voli più arditi della fantasia. In giornata ogni suonatore di qualche istrumento il qual si reputi nonnamente distinto, si fa un obbligo di scrivere e dar alla stampa, ma ci si dica di grazia quanti e quali sono i componi-

menti di questo genere in cui non si manifesti la tendenza al mero effetto momentaneo, e non sia al tutto trascurato per non dir peggio il decoro e l'incremento dell'arte? Trovato che siasi alla bell'e meglio il modo di far brillare il più possibile i mezzi dello stromento, tutto è fatto; e perciò ogni composizione moderna si divide in due generi, l'uno vecchissimo, anzi rancido che si è quello del *Tema con Variazioni*, l'altro esso pure già sentito a sazietà e falso nella sua massima, vogliamo dire quello delle *Fantasie*, le quali in fin de' conti non sono che quel genere di composizioni, cui con molta maggior modestia i nostri buoni predecessori chiamavano *Pots-Pourris*.

E ciò che ne pare maggiormente condannabile si è che non per mancanza di talento e dottrina, ma solo per ignavia e pel basso desiderio di secondare il gusto degli *orecchianti* od *orecchiuti*, molti dei nostri istrumentisti abbandonano la grande e retta senola per dedicarsi a un genere sì frivolo, e che per conseguenza non avrà neppure la vita de' loro autori. Egli è giusto però eccettuare, parlando di musica di pianoforte, alcuno dei lavori di Fanna e Döhler, nei quali la scienza del primo e l'eleganza del secondo sono da pregiarsi come due incontrastabili glorie italiane; ma nel restante davvero noi non sapremmo indicare alcuna produzione che non sia a confondersi coi soliti *ghignori* dei così detti *Concertisti*.

Solo a parer nostro pieno di genio e di belle speranze presentasi nell'arringo Antonio Bazzini, il quale ha già ottenuto il plauso di tutta l'Italia superiore colle meraviglie del suo violino.

Oltre le molte fantasie inedite da lui composte su parecchie delle Opere in moda e che egli eseguisce in ogni suo pubblico esperimento, egli ha già scritti e pubblicati tre suoi lavori istrumentali (1), e sono:

1.º *Adagio, Variazioni e Finale sopra un tema di Bellini per violino con accompagnamento di violino, viola e violoncello o di pianoforte.*

2.º *Capriccio di bravura per violino con accompagnamento di pianoforte.*

3.º *Gran Duetto Concertante per pianoforte e violino.*

Dalla prima alla terza di queste sue Opere noi crediamo trascorra l'intervallo di circa quattr'anni. E però notabilissima e diremmo quasi sorprendente la differenza di stile che passa dal primo al secondo, e dal secondo al terzo di questi tre lavori; com'è

pure ad osservarsi la piena di sempre nuove idee, le quali per la medesima loro ridondanza (nell'ultimo pezzo principalmente, come osserveremo), riescono di danno anziché di giovamento alla composizione.

Nel primo dei tre pezzi suddetti si dimostra l'autore affatto principiante, circoscritto, mal'atto a sciogliersi dai lacci delle viete forme. Esso è un lavoro, come ve ne ha delle centinaia di consimili; o vogliamo dire è nulla meglio, come appare dal titolo stesso, che un adagio, un tema di Bellini, le tre variazioni colle analoghe risorse violinistiche, la solita variazione sentimentale in minore, e in fine una *Polacchetta* originata dal tema principale al modo che nè più nè meno si usa in simili casi. Vogliamo anche acconsentire che si ravvisi in questo pezzo spontaneità di cantilena, e un fare abbastanza elegante, ma quanto ad originalità, non ve ne trovate ombra. Per dir tutto in breve, è un lavoro nel quale l'autore dà di sé qualche speranza o poco più.

Passiamo al secondo, vale a dire al *Capriccio di bravura*. Ed eccoci come già accennammo in un campo al tutto differente. Qui ben altra impronta, ben altro fare; non bisogno di tema altrui; tutta fattura propria; idee nobili, bene sviluppate, nuove senza pretesa e ancora improntate di quel fare italiano che nel terzo pezzo come or vedremo, si snarisce pressoché del tutto.

Ma per ora esaminiamo un po' più particolarmente questo *Capriccio*; che riguardato sotto l'aspetto della fattura e dell'effetto, vuolsi giudicare senza dubbio superiore a tutta l'altra musica di questo autore.

Aprisi l'*Andante* primo tempo di questo pezzo con nobilissima cantilena in *re maggiore* in 3 e 4 la quale vien subito dopo ripetuta all'ottava inferiore sulla quarta corda con molto bell'effetto. Poi ingegnosamente ritardandone la cadenza con dolcissima transizione si abbandona ad una nuova melodia a doppia corda nella quale si offre la miglior fusione di canto e passione, che con nuove modulazioni ed un assai ben inteso *incalzando e rinforzando* passa al modo di *fa naturale*, e da questo a poco a poco si rimette con serena larghezza di frasi sempre animate e piene d'accento, e si riposa sul *la*; qui pure fa sentire una nuova placidissima cantilena bene vestita da un tremolo sottopostovi che con bell'artificio imita l'effetto di più violini. Dato termine a quest'ultima melodia, egli armonizza il *la* con settima e s'apparecchia a cadere di nuovo in *re* nel tempo *brillante* a 2 e 4 che segue. Come

(1) Tutte le Opere di Bazzini tanto istrumentali come vocali trovansi pubblicate dal Ricordi.

da questa descrizione si può scorgere facilmente, tranne la ripetizione della prima cantilena, il restante non è che un succedersi di differenti melodie, chiamate l'una dall'altra più dal libero estro che non dalla mira di svolgere il pezzo con artistica condotta. Poniamo innanzi questa osservazione riferibile anziché a questa alle altre composizioni del Bazzini, nelle quali troppo più spesso di quanto vorremmo egli mostra di abbandonarsi in preda al torrente delle idee quali esse si affacciano alla sua fantasia, anziché regolarle coi sani principj dell'arte. Ma ciò noteremo più avanti. Nell'*andante* suindicato non vi ha fondamento o codesta critica, perché, sebbene lungo, non è tessuto coll'intenzione di offerire un lavoro completo per se stesso, ma solamente una nobile preparazione al tempo che segue di genere molto leggero e vivace e forse non corrispondente al fare passionato e largo dell'*andante* che lo precede.

Però ad onore del vero è forza confessare che l'effetto di questo *andante* è il maggiore che si possa desiderare, e che difficilmente, chi ne ascolta l'esecuzione può ritenere i fremiti della commozione che produce. Non estiamo chiamarlo lavoro di vera *ispirazione*.

Il *Rondo* a 2 e 4 che accennammo è contesto di elegantissimi, brillanti e graziosamente bizzarri motivi, ove però se ne tolga l'ultimo, accennato dal movimento *poco più vivo*, e che non è se non se una delle solite *tiriterie* dalle quali il Bazzini sembra a stento svincolarsi e che forse a lui paiono indispensabili all'oggetto di merarsi non solo il voto degli intelligenti ma anco l'applauso degli idioti. E per vero gettando un sguardo alle prime pagine di questo pezzo, indi portandolo tutto alle ultime vien fatta naturalmente questa osservazione, la quale deve colpire il medesimo autore solo che osservi di quanto si sia abbassato nel concepimento per l'effimero desiderio di una approvazione che pure ne sembra ben egli avrebbe potuto in altra guisa ottenere. Però tutto questo lungo tempo a 2 e 4 è condotto regolarmente; i canti vi sono bene legati, bene ricordati, ha una costante coerenza di parti, e si svolge brioso e senza il menomo stento.

Tale si è questo Capriccio, che pure è meno *capriccioso* del terzo pezzo di cui ci accingiamo a parlare.

La terza Opera strumentale di Bazzini è dunque un *Gran Duetto Concertante per pianoforte e violino*. E qui l'autore ci si addimosta anche quale pianista, come lo è in fatto, se non abilissimo, esperto a sufficienza da potere senza tema d'errore conoscerne gli opportuni portamenti e rinvenire degli effetti ben congegnati colle difficoltà.

Questo *Duetto* è il pezzo di Bazzini che va più rigorosamente osservato. O c'inganniamo o dal lavoro di questa sua ultima Opera traspare un'accuratezza ed anzi una così ricercata e sottile elaborazione, che dà a dividere essere l'opera prediletta dell'autore: la più studiata senza dubbio. Qui notiamo un fare tutto differente da quello che si osserva nelle altre sue Opere, comprese anche quelle per Canto. Essa è a parer nostro, l'Opera di Bazzini la più incompleta e debolmente tessuta nelle forme, ma la più ricca di concetto, di cantilene originali, di ingegnose armonie.

Il titolo di *Duetto* ed anzi di *Gran Duetto*

pone l'osservatore critico in un mare di severe esigenze. In un *grande Duetto* esigonsi un *grande primo tempo*, un *grande Adagio*, un *grande Scherzo* o tempo di mezzo, o se non questo, almeno un *grande Finale*. Questa *grandezza* consta primariamente della lunghezza reale del pezzo, poi della sua forma severamente artistica, vale a dire della economia e coerenza di tutti i suoi membri e della divisione, se vogliamo andar ne' dettagli, di tutti questi tempi in due parti ben distinte. Così si pratico fino ad ora, e tali sono l'esigenze che alla lettura del frontispizio di questo pezzo si affacciano alla mente. Se l'autore pretende ridersi di queste forse per lui troppo vecchie forme, e intende sciogliersi da questi rigorosi principj dell'arte, noi non vogliamo condannarlo; nulla in tal caso di più facile che cambiare il titolo della composizione: ma se egli persiste a volerne il titolo uguale e cambiate le forme, allora egli deve riputarsi sicuro di presentare un lavoro il quale, abbenchè non serva alle esigenze suindicate, si abbia però un tale merito di elaborazione da superarle o almeno da eguagliarle.

Così non è certamente del pezzo in questione. Qui ogni forma regolare vi è abbandonata: la così detta condotta vi è talvolta fiaccamente tracciata, tal'altra al tutto mancante. È un succedersi di melodie l'una dall'altra pressochè disperate, quasi senza legame; non è infatti che un Capriccio, una Fantasia, un Improvviso. Fregiato d'uno di questi nomi il pezzo poteva sfuggire le rampogne della critica: intitolato coll'altro è giusto condannarlo. Ei non sarebbe un affare dissimile che un teatro vi annunziasse la rappresentazione di una tragedia di Alfieri e che all'alzarsi della tela vi rappresentasse un bizzarro dramma francese. Ripetiamo d'altronde che questo *Duetto* è riccamente sparso di bellezze originali e che fummo allettati così dai pregi della melodia, come in gran parte da quelli dell'armonia, la quale però non sempre pura, nè ben sentita principalmente nell'andamento di alcuni *bassi*. In complesso in tutto questo pezzo avvi troppo ricamo, troppa ricercatezza di armonia, vi manca bene spesso spontaneità, e quel dolce e disinvolto abbandono di fattura, che è pur la prima prerogativa dei compositori italiani. Ciò detto, ne piace notare nel *primo tempo* le pagine 40 ed 41 per ben preparata, modulata e grandiosa cadenza. La Romanza che segue può forse mancare della tinta romantica e diremmo quasi *declamatoria* del pezzo, ma è però elegante e calda di accenti appassionati, carattere distintivo d'ogni cantilena del Bazzini. Le due variazioni che susseguono, una al cembalo destinata, l'altra al violino sono di bell'effetto e variate con ingegnosa e chiara distribuzione di parti e vaghezza di accompagnamento. Il crescendo che segue è pieno di fuoco e l'armonizzare dell'ultimo rigo della pagina 20 e del primo della 21 è oltre modo originale, nobile e poetico. Degno de' più caldi elogi, si è il motivo originalissimo con cui staccasi l'ultimo tempo, finalmente ricamato con somma eleganza e novità d'armonie nell'accompagnamento. Ma quanto meglio poteva essere svolto! L'autore abbandona a poco a poco con fredde ingratitudine questa deliziosa melodia per disegnarne un'altra che è ben inferiore, e per chiudere il pezzo con una meschina e trita progressione di bassi, che per soprappiù nulla ha che fare coll'una né coll'altra delle due

melodie accennate e che toglie così a questo componimento quel carattere di solida unità che avrebbe avuto se svolgevasi con più accurato artificio. Però asseriamo di nuovo che questo lavoro, se non c'illudiamo, va ricco di belle e grandi promesse, e che il Bazzini meditando i sommi modelli e regolando ed economizzando le sue idee, che sembrano ribellarglisi quasi ed opprimerlo, ha tutte le doti per formarsi un distintissimo compositore e farsi puntellatore della già deperente musica istromentale in Italia.

Delle produzioni vocali di questo autore faremo cenno in altro e più compendioso articolo. E parimenti ad altra occasione ci riportiamo per discorrere dei molti suoi meriti quale esecutore concertista.

A. M.

LA MUSICA IN GERMANIA.

ARTICOLO II (1).

Dissi nel precedente articolo donde veniva che i tedeschi preferiscono il genere stromentale alla musica vocale; ciò non importa che quest'ultima non abbia del pari spiegato un progresso, e uno special carattere originato dall'indole di questo popolo e da suoi riflessivi intelletti. Giamai però, eziandio nel genere drammatico, che è il più atto ad essere perfezionato, ella non ha raggiunto quel grado di eminenza e splendore ond'è gloriosa la sua rivale. La musica vocale in Allemagna ha dato grandi saggi nel genere sacro, e nelle chiese protestanti, perchè il culto cattolico n'è l'eccezione. L'Opera era divenuta preda del genere italiano. Gli usi e l'apparato del culto cattolico sono stati portati in Allemagna da qualche principe, o gran signore, ed ivi i compositori tedeschi hanno riprodotti quel più, qual meno i modelli dello stile italiano. Ma in vece di questo magnifico apparato d'illusione, il vecchio corale accompagnato dall'organo, e cantato da tutta la comunità, bastava alle antiche chiese protestanti. Costi canti, che nella loro nativa purezza ed imponente dignità potevano tanto su cuori retti ed innocenti, sono veramente un frutto naturale del genio alemanno, e la natura del corale ne porta per sé il carattere distintivo. L'amore nazionale del *Lied* ci si vede in effetto in certe strofe brevi e perfettamente rassomiglianti ad altre canzoni profane, egualmente però consacrate alla espressione di nobili e generosi sentimenti. Ma le ricche e vigorose armonie che servono di accompagnamento alla melodia popolare mostrano in ispecie la grande importanza che gli artisti tedeschi danno alla scienza musicale. Il canto fermo è una delle più importanti creazioni che presenta l'istoria dell'arte, e debbe quindi aversi pel modello di tutte le produzioni musicali della chiesa protestante: valide fondamenta sulle quali la scienza ha eretto un'opera perfetta, ed innalzato un vasto e superbo edificio.

I versetti furono la prima e più intima cagion di sviluppo della forma del canto fermo. Spesso le medesime arie ne prestavano il tema, ed essi erano in coro eseguiti senza altro accompagnamento. Le più belle composizioni di questo genere sono quelle di Sebastiano Bach, al quale non è

(1) Vedi il num. 5 di questa Gazzetta.

a negarsi (almeno tra' protestanti) il primo luogo in fra i sacri compositori. I versetti di questo maestro che hanno servito ai *responsi* nell'ufficio divino (con questo di differenza che in vece di essere cantati da tutta la comunità, si era l'esecuzione affidata, per cagione della loro difficoltà, ad artisti di professione), cotesti versetti sono per certo la più compiuta opera di musica vocale che si possiede in Allemagna. Tutte queste composizioni, non meno che l'applicazione maravigliosa delle più ricche risorse teoriche, spirano per tutto un'intelligenza profonda, naturale, e non di rado poetica, del testo al tutto conforme al dogma protestante. Aggiungo che il tessuto squisito della loro esterior forma è in guisa originale e perfetto che nulla vi si potrebbe mettere a comparazione. Le medesime qualità si trovano al grado medesimo, ma più ampiamente considerate, ne' grandi Oratorii e nelle *Passioni*, composizioni consacrate alla celebrazione della passione di Gesù Cristo, e fatte sul volgarizzamento degli evangelii. Il testo è dunque invariabile, ma in certi passaggi de' capitoli principali che hanno relazione alle più commoventi circostanze della sacra narrazione, Sebastiano Bach introduce qualche tratto di coro che deve eseguirsi da tutti i devoti spettatori. Egli è perciò che queste *passioni* diventano grandi solennità, alle quali il popolo prende parte non meno che gli interpreti dell'arte musicale. Malagevole è lo esprimere quanta magnificenza, quanta purezza di gusto, e del pari quanta soavità religiosa, spirino questi capolavori. Egli si può dire che in essi è quasi concentrata tutta l'ispirazione, e il genio alemanno; e, come ho già detto, all'appoggio di questa asserzione, non ne bisogna derivar la sorgente che dalla morale e dai sentimenti della nazione.

Dunque l'istinto popolare è stato in Allemagna il creatore della musica religiosa. La musica drammatica non ha ivi giammai suscitati bisogni di cotal genere. L'Opera, dopo la sua origine sulle scene d'Italia, aveva già presi andamenti così pomposi e mondani, che questa forma dell'arte così trattata non poteva più divenire un motivo di potente attrazione per il tedesco, per natura pensatore e dotato di gran sentimento. Questo spettacolo magnifico, così splendidamente decorato e adornato di danze, pareva degno senza più de' grandi e de' principi, come si verificò ne' primi tempi che fu introdotto in Germania. Per effetto adunque delle aristocratiche riserve dovevasi escludere il dramma lirico dalle rappresentazioni popolari: così per tutto lo spazio dello scorso secolo, l'Opera fu considerata in Germania, per così dire, come una merce straniera. Ciascuna corte avea la sua compagnia di cantori italiani, che esclusivamente si esercitavano con musica italiana, e non si poteva nè anche supporre che un'Opera potesse essere scritta e cantata in altra lingua che nell'italiana. Però, se veniva talento ad un tedesco compositore di fare un'Opera, gli conveniva in prima imparare la lingua, e quindi addestrarsi al metodo e alla maniera italiana, e non gli veniva fatto di essere ascoltato se non quando egli aveva rimnezzato al tutto l'arte e il carattere nazionale. Avvenne però di sovente che qualche maestro allemanno ottenne la palma e la preferenza in questo genere, e ciò perchè l'attitudine universale alle belle arti che hanno i tedeschi apriva loro un facile cammino eziandio per istrano terreno.

Non è punto superfluo lo aver conside-

razione a questa disposizione naturale che dirige sì prontamente il genio alemanno alle creazioni omogenee de' popoli vicini, e per tal forma gli procaccia novelli elementi di studj, fuovio terreno che egli, in fecondandolo, fa di propria ragione, nuovo orizzonte che egli d'un volo rapido ed ardito trapassa avvegnaçchie da suoi fautori sia riguardato come il *vec plus ultra* dell'eccellenza. Un tratto peculiare dell'arte alemanna è altresì lo abbeverarsi alle fonti straniere per arricchire la sua patria di ciò che le manca, perfezionando il subietto con le sue impronte caratteristiche, e trasformandolo di sorte ch'egli divenga oggetto d'ammirazione del mondo intero. Ma per ottenere un tanto intento, egli non bisognava solamente appropriarsi per mezzo di una diretta sostituzione i pregi d'una scuola straniera, conveniva del pari l'aver serbato come un sacro retaggio la tradizione del patrio genio che nel fatto della musica consiste nella purezza del sentimento e nella castità della ispirazione. Mercè questo tesoro, il tedesco, in qualunque terra egli dimori, in qualunque lingua s'esprima, può tenersi sicuro di conservare la sua superiorità.

Noi veggiamo di fatto che un alemanno fu colui che perfezionò in Germania, nobilitò ed accrebbe l'Opera italiana. Questo genio raro e divino fu Mozart. La storia della vita e dei progressi di questo artista incomparabile riassume in certo modo tutta intera l'istoria dell'arte alemanna. Il padre di lui era artista di musica; egli ricevette dunque dall'infanzia una educazione musicale, che per certo ad altro non era diretta che a cavarne un onesto virtuoso capace di guadagnarsi il pane coll'esercizio del suo ingegno. Ne' suoi primi anni fu messo allo studio della teorica scientifica, e della difficoltà dell'applicazione, sì che fatto adulto niente gli rimaneva ad apprendere intorno a ciò. Ma siccome egli era dotato d'un'anima tenera e pia, e d'una compassione delicata, gli venne fatto ben tosto di appropriarsi i segreti intimi dell'arte per sì fatta maniera che il suo genio sublime lo innalzò ad un sacro seggio superiore ad ogni antica o contemporanea celebrità. Essendo egli rimasto per tutta la sua vita povero, e bisognoso, e costantemente schivo alle viltà per avanzar grado, egli veniva così quasi in sé personificando, per queste private condizioni, il carattere nazionale. Quantunque la modestia di lui degenerasse in timidezza, e il disinteresse in oblio di sé medesimo, egli non pertanto creò Opere prodigiose, e lasciò a' posteri un tesoro inestimabile senza avere di sé altro vanto che quello di avere obbedito al suo istinto di operare. Qual'altra vita d'artista ne potrebbe prestare lezione ed esempio più luminosi? (1)

Mozart venne a capo del suo ministero con quella superior forza, che, come ho detto, è propria della sublimità del genio alemanno. Egli venne in possesso così mirabilmente della maniera musicale italiana che se ne fece come un patrimonio che non sarà mai per appartenere che a lui.

(1) È sottinteso che intorno a questo grande compositore non che agli altri menzionati nel presente articolo la *Gazzetta Musicale* darà apposite notizie biografiche, e ad un tempo verrà più paritariamente ragionando dell'indole del loro genio e delle alte bellezze delle loro classiche creazioni musicali. E così si adempirà a poco a poco al patto promesso di discorrere la storia dell'Arte presso le straniere nazioni dimostrando in quanta parte le medesime contribuirono ai suoi luminosi progressi; opera alla quale non ne pare abbia finora atteso di proposito continuato verun altro giornale italiano. *L'Esten.*

Le sue Opere furono scritte in italiano, perchè questa lingua si avea allora per la sola che si piegasse alla lirica declamazione; ma egli seppe schifare tutti i difetti inerenti al metodo italiano, e lo nobilitò fondendone magistralmente le qualità tutte con la delicatezza ed energia dello stile tedesco, in modo che produsse poi un non so che al tutto nuovo, e fatto per servir di modello. Questo fu il più bel fiore, la spica più fertile della nostra corona drammatica; e da ciò la Germania può vantare la sua scuola indigena di musica drammatica, perchè solamente da quell'epoca s'aperse i nostri teatri nazionali, e i nostri compositori scrissero Opere sopra parole tedesche.

Nondimeno, prima di quest'epoca memorabile, mentre Mozart, e i suoi predecessori infondevano ne' modelli italiani nuove ispirazioni, si formava un'altra scuola di dramma lirico popolare, la cui definitiva combinazione col genere italiano produceva la vera Opera tedesca. Voglio dire delle *operette* eseguite dalle masse, senza che vi prendesse parte la classe aristocratica, e conformate a franchi e semplici costumi tedeschi. Il soggetto per lo più versava sulle tradizioni e sui costumi delle classi inferiori. Queste *operette* erano le più di genere comico ed animate da uno spirito nazionale senza pretesa. Vienna debbe riguardarsi come l'original sede di questa maniera di spettacoli; e colà si è meglio che altrove in ogni tempo conservato il vero carattere popolare, privilegio che questa città dee riconoscere dall'indole ingenua e gaia de' suoi abitanti; perchè costoro sono sempre stati portati pel sale comico delle cose, e per li tratti naturali che dilettono la loro festevole immaginazione. Vienna adunque più dell'altra città ha incoraggiato e fatto strada all'Opera popolare.

Dapprima i compositori di queste piccole Opere si limitavano a dei *lieder* e ad arietate staccate; ma vi si vede però qualche volta per entro (come nella piacevole commedia del *Barbiere del villaggio*) dei pezzi caratteristici atti a recare coll'andar del tempo un'importanza reale a questo genere speciale quasi del tutto depresso e sacrificato al trionfo dell'Opera seria. Prima di questa fusion comune esso era non per tanto venuto ad un certo grado di elevazione; ed è cosa degna di osservazione che al medesimo tempo in cui Mozart traduceva le sue Opere italiane in tedesco, per dedicarle a' suoi compatriotti, coteste *operette* acquistavano di giorno in giorno una forma più lodevole, in parte dovuta alla cura che si davano gli autori di prendere i loro personaggi dalle tradizioni popolari, e dai favolosi racconti così accetti alla pensatrice Germania.

Da ultimo il colpo decisivo fu portato da Mozart, il quale valendosi del buono onde spiravano le *operette* nazionali, compose la prima grand'Opera tedesca. *Il Flauto magico*. Non sarà mai troppo esaltata l'influenza di quest'Opera, che lastrico la via sino allora stata inaccessibile ai compositori tedeschi. L'autore del libretto, che era un direttore-agente d'un teatro di Vienna, non avea altro in animo che di dare una gradevole *operetta*, ed ecco come l'Opera era messa sotto la potente raccomandazione dell'interesse popolare. Il soggetto era tratto da un racconto fantastico che dava luogo a capricci comici, e a scene di faterie, e di maravigliose apparizioni. Ma

qual più grande meraviglia ha saputo Mozart produrre sopra questo avventuroso argomento! Qual magia divina gli ha dettate le ispirazioni dal plebeo *fiel* sino al più sublime inno! Qual varietà, qual ricchezza, qual sentimento! Questa è la quintessenza dell'arte, il profumo concentrato de' più bei fiori e diversi. Come ciascuna melodia, dalla più semplice alla più squisita è ripiena di nobiltà e vaghezza! Si potrebbe per così dire biasimare questo eccessivo passo gigantesco del genio musicale, che nell'atto stesso che ha creato l'Opera tedesca, ne ha del pari segnato i confini, improvvisando il capolavoro del genere con una perfezione da non essere più mai trapassata, e a pena uguagliata. L'Opera tedesca è in onore oggi, egli è vero, ma oimè! ella volge in decadenza non meno rapidamente di quello che pel capolavoro di Mozart ella salisse al sommo grado.

Winter e Weigl deono aversi per i più diretti imitatori di questo grande maestro. Ambidue sono stati fedeli a quell'andamento popolare che egli aveva impresso all'Opera alemanna, ed il secondo nella sua *Fantasia svizzera*, del pari che il primo nel *Sacrificio interrotto*, hanno mostrato come loro preme il vanto di essere chiamati veri compositori tedeschi. Ma questo merito principale minorò e a poco a poco sparve presso i loro successori, prova evidente del poco avvenire che all'Opera tedesca in generale è serbato. I suoi ritmi, e quel suo lecco popolare tralignarono in mano de' loro freddi imitatori in luoghi comuni, volgari e insignificanti; e il difetto di gusto nella scelta de' loro soggetti drammatici dimostrò meglio ancora che essi poco erano atti a sostenere la gloria del genere nazionale.

Però costoso genere speciale ebbe un nuovo istante di splendore, all'epoca che il possente genio di Beethoven innalzò il regno del romanticismo nel mondo musicale. Allora la musica drammatica splendette rischiarata da un raggio della medesima magica ispirazione, e questi fu Weber che venne a rianimarla col suo soffio creatore. Nel più popolare de' suoi drammi il *Freyschutz*, egli seppe anche una volta commovere il cuore de' suoi compatriotti; il soggetto ferale di questa composizione dovette sopra tutto contribuire al poeta e al compositore a mostrarsi veramente tali, perchè esso invocava per così dire le semplici e toccanti melodie del *fiel* antico, e l'insieme poteva rassomigliarsi ad una ballata romantica e sentimentale fornita di tutto che si richiede per commovere l'anima e lo spirito del poetico alemanno. E per verità il *Freyschutz* non meno che il *Flauto magico* di Mozart sono prova manifesta del carattere esclusivo che la nazione ha attribuito al genere dell'Opera indipendentemente da ogni influenza straniera sotto la riserva però di certi limiti insuperabili. Imperciocchè Weber medesimo quando fece prova di superarli nell'Opera l'*Euriante*, avvegnachè bell'opera facesse, non raggiunse però guari il grave intento che s'era proposto; la sua forza fu sopraffatta dalle violenti passioni delle quali egli dovea dipingere la lotta in uno stile più elevato. Intimidito per l'importanza dell'assunto incarico, alla pittura franca ed ardita che esigeva il suo quadro, sostituì informi schizzi spogli di particolari caratteri; ciò che gli scema la naturalezza e rende il suo lavoro duro e prolisso. Weber dovette da sé convincersi di questo cambiamento retrogrado, ond'egli nell'*Obéron* quasi

con tenero rimorso ritorna alle primitive ispirazioni della casta musa de' suoi begli anni (4).

(4) In uno de' prossimi fogli si darà un terzo ed ultimo articolo.

NOTIZIE DIVERSE.

— Nell'affare relativo allo *Stabat Mater* di Rossini il tribunale civile di Parigi ha giudicato che la dedica dall'autore fatta a Vareda ed il generoso dono offerto da quest'ultimo, non costituiscono un atto di vendita e che per conseguenza Rossini aveva conservato il diritto di disporre della sua Opera e di trasmetterla in proprietà. — Anche l'Editore Schott, cessionario di Troupenas dello *Stabat* per la Germania, ha guadagnato la causa contro l'editore Czanz di Amburgo, il quale clandestinamente aveva fatto stampare l'Opera dedicata a Vareda; que' tribunali hanno ordinato la distruzione delle lastre calcografate da Czanz, che venne condannato alle spese.

— La società de' concerti del Conservatorio di Parigi ha inaugurato il quindicesimo anno di sua esistenza. Le perseveranti cure e i lavori pieni d'intelligenza de' valenti membri di quella celebre istituzione, valsero ad assicurarle un incontestabile supremazia sopra ogni altra in rapporto all'esecuzione delle classiche composizioni ed in specie de' meravigliosi concepimenti *sinfonici* di Beethoven.

Nella prima delle due accademie da quella benemerita società date nello scorso mese si eseguirono una sinfonia non delle migliori di Weber, un frammento del *Sansone* oratorio di Haendel, un duo concertante a due flauti di Tulu e la sinfonia con i cori di Beethoven, una delle più grandi creazioni dell'arte musicale.

L'altro concerto compoventosi da una sinfonia in sol di Haydn nell'andante e nel minuetto assai lodata; dalle *Laudi spirituali* coro senz'accompagnamento del XVI secolo, pezzo semplice ed armonioso che si dovette ripetere; da un brano del *Devote penitente* di Mozart, e dalla divinemente bella sinfonia in si bemolle di Beethoven. L'avvicinamento di questa epoca istrumentale, colla sopracitata sinfonia di Haydn servi a misurare i progressi che il genio di Beethoven ha fatto fare alla musica.

In questa seconda accademia Ernesto Cavallini si produsse in una *fantasia* di sua composizione. Berlioz, il severo critico de' moderni compositori italiani, nella *Gazette musicale* ha proferito il suo valido giudizio intorno al famoso nostro concertista, adoperando le seguenti espressioni: «Questo virtuoso recentemente arrivato da Milano, in molte serate aveva già fatto apprezzare il raro talento che possiede sul clarinetto: gli mancava la conferma del Conservatorio. Ora nulla più gli rimane a desiderare, il suo successo è stato compiuto. Cavallini fa pompa più di passi rapidi e di arpeggi sorprendenti, che di canti larghi ed espressivi; canta però bene, ma in un modo piuttosto tranquillo che appassionato. I suoni che cava dal proprio istrumento sono puri e belli; alcuni (due più degli altri) mancano di giustezza, ma questo è un difetto inerente all'antico clarinetto a sette chiavi che Cavallini ha conservato preferendolo al nuovo. La velocità delle scale cromatiche, e de' grandi arpeggi dell'estensione di quasi tre ottave che Cavallini sembra lanciare colla maggior facilità, potrebbe sildare le dita del più agile pianista. Ad onta della lunghezza della *fantasia* l'artista ha saputo tener viva l'attenzione del pubblico fino al termine del suo pezzo».

— Il Re di Prussia ha ritardato di un giorno la sua partenza per Londra onde assistere all'esecuzione dell'Oratorio - Paulus - di Felice Mendelssohn Bartholdy, alla quale presso parte mille persone fra artisti e dilettanti, e ch'ebbe luogo nella chiesa della guarigione a Berlino sotto la direzione dell'autore, da poco tempo nominato maestro di cappella di S. M. Dopo la solennità il re fece chiamare Mendelssohn nella sua tribuna, ed affettuosamente gli strinse la mano, esprimendogli la grande sua soddisfazione pel famoso Oratorio per la prima volta sentito.

— Sofia Bührer, all'età di soli quattordici anni già distinta pianista nel più ampio senso della parola, nella seconda sua accademia a Vienna, oltre alcuni *stutz* di Chopin e di Henselt, fra lo stupore di tutto l'uditorio interpretò con singolar bravura le *fantasie* sul *Roberto il Diavolo* di Liszt e sul *Don Giovanni* (Op. 42), di Schubert, pezzi difficilissimi e di gran portata che richiedono una forza fisica incompatibile colla comune costituzione delle giovanette.

— Gallinari, allievo del Conservatorio di Milano e nipote di Rubini, già favorevolmente conosciuto a Parigi come pianista e compositore, ora in un concerto a Londra si fece applaudire sperimentando la bella sua voce di baritone.

— Fabbrica, altro allievo del nostro Conservatorio, dalla Società *filarmonica* di Torino è stato scelto ad occupare il posto lasciato vacante dall'egregio maestro Coccia.

I. R. CONSERVATORIO DI MUSICA.

— Le passate sere del 5 e del 8 corrente gli allievi e le allieve dell'I. R. Conservatorio produssero una nuova Opera sommersa intitolata *Un giorno di nozze*, parole del signor Janetti, musica de' signori Bellini e Devasini alunni del Conservatorio stesso. L'esecuzione fu tutto quel più che potersi desiderare felice e si distinsero assai le signore Perofini e Bolza nelle due parti principali. Venerdì sera 41 davasi nuovo esperimento con altra Opera ed altri cantanti allievi. Nel prossimo foglio ce ne occuperemo più a lungo.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO
DI GIOVANNI RICORDI.

FEUILLETON MUSICAL

Collection périodique de motifs les plus favoris des nouveaux Opéras avec Preludes, Modulations, Variations, Etudes etc.

pour une Flûte

PAR

J. FAHRBACH

Op. 20. - Cahiers 1 et 2. Chaque Fr. 6.

72 VERSETTI MUSICALI

Con Introduzione e Finale per gli usi rituali dell'Organo

COMPOSTI DAL PADRE

DAVIDE DA BERGAMO

MINOR RIFORMATO

Preceduti da un Prologo intitolato *Dei Suoni e dei Canti* indirizzati coll'Organo e col Buonaccordo all'educazione evangelica delle famiglie e delle nazioni

DI

S. BLAVA.

In sei Fascicoli a fr. 5 50 cadauno, e in un solo volume a fr. 46 1/2

L'AVE MARIA

Parole di L. Tarantini

MUSICA DI

Z. FLORINO

Fr. 4.

IMPRESSIONS DES OPÉRAS

TROIS FANTAISIES

pour le Piano

PAR

G. CZERNY

N. 1. à la Crisi et Persiani.
N. 2. à la Malibran et P. Garcia.
N. 3. à la Pasta et Rubini.

Op. 648. - Chaque Fr. 4.

RÉVUE-THÉÂTRALE

FANTAISIES ÉLÉGANTES

pour deux Flûtes

PAR

J. FAHRBACH

Op. 15.

N. 1. 2. 3. *Capuleti et Montecchi*.
N. 4. 5. 6. 7. *Mario Follero*.
N. 8. *Oberto Conte di San Bonifacio*.
N. 9. *La Feste*.

SOTTO I TORCHI

N. 10 e 11 *La Favorita*, e 12 *La Saffo*.

PASSE-TEMPS MUSICAL

Collection de 40 Ariettes italiennes avec accomp.^t de Piano.

PAR

G. D. FELICE RONCONI

Completo Fr. 10.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omenoni N. 4720.

GAZZETTA MUSICALE

DI MILANO

N. 8. DOMENICA
20 febbrajo 1842.

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centoquaranta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions. — print tous les tableaux, rend tous les objets, et sonnet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émeouvoir.*

J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omeoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

AVVERTIMENTO.

Per poter dar luogo a molti importanti articoli, altri già comunicati, altri promessi dai signori collaboratori, quindi innanzi, oltre il foglio settimanale, si dovranno ogni mese due supplementi, e ciò senza verun aumento nella spesa d'associazione. Col foglio di domenica ventura verrà pubblicata la già annunciata aria con cori dell'Orfeo di GLUCK, e nel foglio stesso si leggerà una notizia biografico-critica riguardante questo sommo compositore e la grande riforma da lui ideata e compiuta nello stile melodrammatico. In oltre unita alla susseguente pubblicazione del giornale i signori associati riceveranno la tanto lodata suonata in do minore di BEETHOVEN per pianoforte solo. E così si farà di corrispondere in parte all'insperato favore col quale il pubblico musicale volle accogliere questa Gazzetta.

GIOVANNI RICORDI.

TEORICHE MUSICALI

Dell'Istromentazione

ARTICOLO I.

(Vedi il Proemio a questi articoli, nel N. 5.)

Non veruna epoca della storia della musica non si fece come al presente tanto parlare dell'istromentazione. Teniamoper fermo essere ciò cagionato dallo sviluppo tutto moderno di questo importante ramo dell'arte e fors'anco dalla quantità di critiche, opinioni, dottrine diverse, giudizi, ragionamenti o sragionamenti parlati e scritti di che le menome produzioni de' più minuscoli compositori sono al di d'oggi argomento.

Sembra vogliasi al presente attribuire alla importanza a quest'arte dell'istromentare che nel passato secolo si ignorava (1) e al

(1) Ne sembra troppo assoluta questa assertiva del signor Berlioz. Che nel passato secolo l'arte della stromentazione fosse lontana dal grado di sviluppo e di meravigliosa ricchezza a cui l'addussero i sommi compositori del tempo nostro, cui furono capiscuola il gran Mozart, il fantastico e sublime Beethoven, e l'immaginoso e potente Rossini, nessuno oserà certo porre in dubbio; ma che gli scrittori dell'epoca anteriore alla nostra mal conoscessero l'uso dell'orchestra al punto di potersi affermare che ignoravano l'arte della stromentazione, è scatenza fuor del vero. Quei compositori non poteano certo valersi dei tanti mezzi di istromentazione dati dall'attuale sviluppo dell'esecuzione istromentale e della massima perfezione cui fu addotta la fabbricazione degli stromenti; ma ciò che nel loro stromentare mancava in abbondanza, ardirimento e complicazione era compensato da una singolare semplicità e purezza di forme, e più che tutto da una gagliardissima appropriazione del colorito stromentale. Valgono ad esempio di quanto afferriamo gli Oratori di Händel, di Haydn, ec.

L. E.

cui incremento molti, i quali volevano aver voce di veri amici della musica con non poco calore si opposero. Senonchè al momento ch'io scrivo v'ha chi si adopera in altro modo a frapporre ostacoli al progresso musicale. Le cose cammineranno sempre di codesta guisa, il perchè non ci dobbiamo punto meravigliare di questo fatto che si spesso ricorre. Sulle prime altra musica non si volle considerare per buona, tranne quella che si inteseva di armonie consonanti; ed allorché Monteverde (2) tentò aggiungere la dissonanza di settima alla producente, non ebbe penuria di biasimo, di minacce e di invettive d'ogni specie. Ma poiché fu accettata la dissonanza di settima a dispetto degli oppositori, e più tardi anche le dissonanze per sospensione e ritardo, trascorsero ben presto, almeno i così chiamati dotti, a disprezzare ogni qualunque composizione la cui armonia fosse semplice, chiara, dolce, sonora, naturale; per dar nel gusto di quei barbassori era mestieri che la fosse tempestata di accordi di seconda maggiore e minore, di settima, di nona, di quinta e quarta, adoperate proprio a casaccio e senza altra mira fuor quella di rendere questo stile armonico il più possibile sgarbato e spiacevole all'orecchio. — Quei dotti musicanti avean pigliato gusto alle sospensioni dissonanti al modo stesso che certi animali il prendono al sale, al tabacco, alle erbe pungenti. Era un vero abuso di reazione.

Di mezzo a tutte quelle belle combinazioni non trovavasi orma della tanto desiderata melodia; e quando la melodia sorse si schiamazzò alla rovina dell'arte, alla manomissione delle regole consacrate ec. ec. A dar retta a codesti esagerati nemici della più bella delle innovazioni, bisognava dire che tutto era perduto! E nondimeno la melodia mise bellamente le sue buone radici. Senonchè non istette molto a farsi strada la reazione melodica. Vi ebbero de' melo-

(1) Claudio Monteverde di Cremona, non solo fu il primo ad aggiungere la dissonanza di settima alla producente, ma osò benanco servirsene della quinta diminuita come consonanza. Introfusse le dissonanze doppie con preparazione e provossi di praticare in nuove maniere le dissonanze di passaggio. Allorché egli siasi ingannato in diversi punti, come gli venne ad dimostrato dall'Artusi, può dirsi essere egli de' primi tra musicanti ai quali la tonalità e la moderna armonia vennero debitrice delle maggiori obbligazioni. « Egli è indubitato, dice il Carpani, che le dissonanze sono come il chiaroscuro nella pittura. Col mezzo dell'opposizione e del confronto danno esse più risalto ed effetto all'accordo vero, ne accrescono il desiderio e svegliano così l'attenzione, operando a guisa degli stimolanti che si danno agli obesi e sonnecchiosi. Quel momento di inquietudine che producono in noi si trasforma in piacere vivissimo allorché sentiamo poi l'accordo, quale l'orecchio nostro non cessava di desiderarlo e desiderarlo. Non è a dire per ciò quanto vantaggio recassero alla musica, coll'introdurre le dissonanze, lo Scarlatti, e molto prima di lui il Monteverde, e posteriori prima di questa maniera di bellezza ». L. E.

disti fanatici ai quali pareva intollerabile qualsivoglia pezzo di musica che oltrepassasse le tre parti reali. A taluni anzi sarebbe piaciuto prescrivere che nella maggior parte de' casi il canto non fosse accompagnato che da un basso, e si lasciasse tutto all'udire il bel piacere d'indovinare le note intermedie degli accordi! Altri finalmente spingevano un pochino più innanzi le pretese, val a dire non volevano accompagnamento di sorta; e Rousseau si provò ad affermare essere l'armonia una barbara invenzione!

Venne la lor volta anche per le modulazioni. All'epoca nella quale non si costumava che di modulare nei modi relativi, il primo che osò trascorrere a una tonalità estranea udì gridarsi dietro al sacrilegio; ei doveva aspettarlo. Qualunque fosse l'effetto prodotto dalla sua modulazione e balcalari la biasimarono mettendosi le mani ne' capelli.

L'innovatore aveva un bel dire: « Ascoltate la bene: badate come ella è dolcemente preparata, e motivata e destralmente legata con quanto precede e segue, e con quanta soavità ella si svolge! » — « Non si tratta di ciò: gli si rispose; questa vostra modulazione è vietata dalle regole; dunque bisogna schivarla ». Ma poiché assolutamente non si trattava appunto che di ciò, così non guarì andò che le modulazioni non relative pigliarono posto nella musica di gran stile, e vi produssero delle impressioni tanto più gradite quanto meglio inaspettate. Quasi al tempo stesso venne oltre un altro genere di pedantismo e furono veduti degli scrittori di musica riputar vergogna il modulare dalla tonica alla producente e sbizzarrirne allegramente nel menomo *rondo*, passando dal modo di *do* naturale a quello di *fa* diesis maggiore.

A poco a poco il tempo ha messe le cose tutte al giusto loro posto: si fece distinzione tra l'uso e l'abuso, tra la vanità reazionaria e la insensatezza e la ostinazione, tanto che al presente si è quasi generalmente disposti ad acconsentire che, in fatto di armonia, di melodia e di modulazioni, è buona tutto che produce buon effetto, e cattivo quanto produce un effetto cattivo, e non avere in contrario autorità veruna la voce dei più vecchi dottori della scienza (1).

Per ciò che riguarda l'istromentazione.

(1) Preghiamo i nostri lettori a far osservazione alla aggiustatezza e alla castigata severità di queste opinioni del signor Berlioz, le quali senza dubbio contraddicono alle idee che taluni per avventura si sono formati delle sue teorie musicali credute a torto, sulla fede di critici o inesperti o passionati, stravaganti, assurde e licenziose. L. E.

l'espressione, ed il ritmo la cosa va ben altrimenti. Venuta molto più tardi la volta d'essere presi ad esame, respinti, accettati, inceppati, sciolti d'ogni vincolo ed usati senza regola, non poterono sinora aver tocco il punto al quale prima di essi arrivarono gli altri rami dell'arte. Diremo solo che l'istromentazione procede innanzi per la prima; ella corre ora lo stadio dell'esagerazione. Ci vuol del tempo non poco per scoprire i mediterranei musicali, e moltissimo poi ce ne vuole ad imparare a navigar per essi!

Nell'aspettativa che sorga il giorno, forse poco lontano, in cui l'arte di stromentare giunga alla normale sua floridezza, spendiamovi intorno alcune parole.

Ogni corpo sonoro adoperato dal compositore è uno stromento di musica: e però ecco la divisione dei mezzi dei quali si può disporre al presente.

Pizzicati.

Arpa, chitarra, mandolino, liuto.

Stromenti da corda.

A percussione con martelletti (il pianoforte), posti in vibrazione con archetti (violino, viola, violoncello, contrabbasso, viola d'amore).

Stromenti da fiato.

A linguetta (oboe, corno inglese, fagotto, contro-fagotto, clarinetto, corno bassetto). Senza linguetta (flauto grande e piccolo (1), flageolet).

A imboccatura e di ottone (corno, tromba, cornetta, trombone, oboecede).

L'organo.

La voce d'uomo, di donna, di fanciullo, di musico.

Stromenti a percussione.

D'una tonalità fissa e percepibile (i timpani, le cimpanie).

D'una tonalità impercettibile e non produttrice che dei rumori diversi caratteristici (il tamburo militare, la gran cassa, i cimbali, il triangolo, tam tam, pavillons chi-nois).

L'applicazione di questi diversi elementi sonori, sia per dar colorito alla melodia, all'armonia, al ritmo, sia per produrre delle impressioni *sui-generis* (determinate o no da un'intenzione imitativa) indipendentemente da qual siasi concorso delle altre tre grandi potenze musicali, costituisce l'arte dell'istromentazione. Parmi aver detto altrove che questa non è arte che si impari, come non si impara l'arte di trovare de' bei canti, delle belle successioni di accordi e delle forme ritmiche originali e potenti (2). E d'uopo limitarsi ad additare i risultamenti che dalla maggiore o minor capacità del compositore chiamato a riprodurli, verranno in diversa guisa modificati o bene o male (3). E ciò gli è quanto ci proponiamo di fare senza aspirare menomamente ad erigerci precettori, e solo corroborando questo studio con alcune osservazioni pratiche, a nostro giudizio non inutili, intorno all'uso disadatto o imperfetto dei vari stromenti.

(1) Anche il flauto d'amore che potrebbe dirsi il contralto del flauto ordinario che si usa nell'orchestra, vorrebbe essere citato specialmente, ed ove fosse adoperato dai compositori con discernimento e opportunità riuscirebbe di grande effetto nelle stromentazioni, per la molto pacifica e dolcissima sua voce.

(2) Ne sembra che il signor Berlioz avrebbe fatto bene a limitare d'alcun poco il significato di questa sua proposizione. Per riuscire eccellenti nell'arte di stromentare bisogna senza dubbio aver avuto in dono dalla natura un talento musicale che non si apprende a nessuna scuola; ma l'arte di usare de' più perfetti mezzi dell'istromentazione e di combinarli in guisa che abbiano a corrispondere meglio agli effetti voluti dalla fantasia del compositore debbe essere studiata per principii e si perfeziona mediante l'esperienza ripetuta. Un scrittore di musica il quale abbia sortito un genio anche straordinario non riuscirà mai al tutto valente nella difficile dottrina dello stromentare se non avrà ben ponderate e analizzate le migliori partizioni de' grandi maestri. Or che è questo se non imparare?

(3) Ed ecco appunto, con buona pace del sig. Berlioz, ciò che chiamasi studiare per imparare: dunque anche l'arte dell'istromentazione è arte che si impara.

Fra gli stromenti a corde pizzicate la sola arpa è al tempo nostro generalmente adoperata. Il mandolino è così fuor d'uso che ne' teatri sui quali si produce il *Don Giovanni* si è quasi sempre imbarazzati per far eseguire l'accompagnamento posto da Mozart al canto della serenata, sebbene con pochi giorni di studio un suonator di chitarra od anche un violinista comune possa pigliar sufficiente pratica del manico del mandolino e pizzicarne colla necessaria rapidità e colla penna le corde metalliche. Sono sì poco rispettate in generale le intenzioni de' grandi maestri ove sia necessario distorsi menomamente dalle vecchie abitudini, che quasi tutte le orchestre (non esclusa quella del *Grand'Opera*) si permettono far eseguire la parte del mandolino, nel *Don Giovanni* (4), o dai violini pizzicati o dalla chitarra. Il timbro di questi stromenti manca della finezza mordace propria a quello cui vengono surrogati, e Mozart sapeva pur bene il fatto suo allorché sceglieva il mandolino per accompagnare il canto erotico del suo eroe. Quanto al liuto, io non ebbi mai a vederne, sicché dubito grandemente se in tutta Parigi si troverebbe un artista capace ad eseguire il passo nel quale Sebastiano Bach lo adoperò nel suo Oratorio della *Passione*. Non è ella questa una mancanza dannosa? E perché mai non si provvede a impedire che non si perda l'uso di stromenti gradevoli e d'altronde illustrati dalla parte importante che ad essi affidarono i più grandi maestri nei loro capolavori? Ufficio de' *Conservatorii* non è appunto quello di *conservare*?

Dappoiché il pianoforte si è introdotto in tutte le case nelle quali siavi la menoma velleità musicale, la chitarra diventò quasi disusata dappertutto tranne in Italia (5) e in Spagna. Alcuni pochi virtuosi la coltivarono e tuttavia la coltivano come stromento solo, in modo da cavarne effetti deliziosi quanto originali. I compositori non la adoperano punto né nelle chiese, né in teatro, né nei pezzi d'accademia. E cagione di ciò la debole sua sonorità che rende impossibile associarla ad altri stromenti o a molte voci dotate di ordinaria intensità. E nondimeno molte volte potrebbe essere posto in bella evidenza il carattere della sua voce dotata di un cotal che di melanconico e di meditativo; e sortirne senza troppa difficoltà un gradevole e pittoresco effetto. La chitarra diversamente dagli altri stromenti tutti, perde ad essere adoperata simultaneamente, e a cagion d'esempio, dodici chitarre che suonassero accordate all'unisono, darebbero un effetto poco men che ridicolo.

La stessa cosa non è a dirsi delle arpe, il cui effetto riesce tanto migliore quanto son esse in maggior numero. Le note, gli accordi, gli arpeggi ch'esse versano nel pieno dell'istromentazione e dei cori producono un effetto splendidissimo. Nulla vi ha che meglio simpatizzi colle idee pro-

(4) Il rimprovero che il sig. Berlioz fa alla orchestra del primo teatro di Parigi noi potremmo a buone ragioni rivolgerlo ad altre grandi orchestre, ove molte imperdonabili negligenze ed abusi di questo genere sono tollerati. Ma ciò sia detto senza la più piccola mira di offendere chiechessa personalmente.

(5) In Italia la chitarra può dirsi attualmente relegata nella bottega de' parrucchieri e nelle bettole de' sobborghi. Eppure a' giorni nostri due Italiani provarono a quanta eccellenza si possa giungere con questo stromento si screditato: Paganini e il famoso Legnani che quale concertista di chitarra fece meravigliare di sé le principali capitali d'Europa. E recentemente anche il signor Giulio Regondi, giovane di soli 15 anni, diede saggio fra noi, con privato esperimento, di un ingegno straordinario sulla chitarra.

prie delle feste poetiche e delle pompe religiose quanto il suono delle arpe ingegnosamente adoperate.

Isolatamente o per gruppi di due, tre o quattro, le arpe producono ottimi effetti sia che si uniscano all'orchestra, sia che accompagnino delle voci o degli stromenti soli.

Meglio di ogni altro timbro conosciuto quello della voce dei corni e dei tromboni, e in generale degli stromenti d'ottone, si marita col timbro della voce dell'arpa. Le due ottave basse, il cui bellissimo suono velato ha un non so che di grave e di misterioso, non vennero quasi mai adoperate per altro che per le note d'accompagnamento della mano sinistra, e a torto. Vero è bensì che gli arpisti si danno poco pensiero di eseguire dei pezzi interi sopra corde lontane dal corpo del suonatore quanto basti per costringerlo a curvare all'innanzi stendendo le braccia e a conservar così per lungo tempo una postura incomoda; ma questa non è tal ragione che dovesse avere molto peso nei compositori; e la vera riposta sta in ciò che non pensarono a trar partito da questo timbro speciale.

Le corde dell'ultima ottava alta hanno un suono delicato, cristallino e pieno di una certa freschezza voluttuosa che le rende opportune all'espressione delle idee graziose e soavemente fantastiche, e a susurrare i più dolci segreti delle ridenti melodie; tutto questo però sotto condizione che non siano mai messe in vibrazione con troppa forza dal suonatore, perocché in questo caso danno un suono secco, duro, non dissimile da quello di un vetro che si spezzi e per conseguenza molto prosaico, sgradevole e irritante. I suoni armonici dell'arpa e in ispecie di più arpe all'unisono hanno un prestigio anche maggiore. I concertisti le adoperano spesso nelle cadenze armoniche delle loro fantasie, variazioni e concerti. Ma non è facile formarsi un'idea della mirabile sonorità di queste note misteriose unite che sieno ad accordi di flauto o di clarinetto suonati nelle voci di mezzo. La è cosa veramente singolare che solo una volta, e non decoroso più che tre anni, siasi osservata la grande affinità che passa tra questi timbri e quanto abbiavi di poetico nella loro fusione. Malgrado i perfezionamenti arrecati alla costruzione dell'arpa a doppio movimento, la difficoltà del rapido maneggio de' pedali, e il cattivo effetto prodotto dalla troppo precipitata loro azione sulle corde divietano a questo stromento il facile uso del genere cromatico. Dal che deriva una importante osservazione, vogliam dire che molti scrittori negligenti o ignari della vera natura dell'arpa scrivono per essa musiche ineseguibili o di enorme difficoltà, affidandole dei passi precedenti per semitoni, od armonie che modulano troppo spesso e troppo subitaneamente, o melodie sovraccariche di appoggiature accidentate. Nel caso in cui il movimento della composizione e la qualità della stromentazione esigono il subito passaggio d'una parte dell'arpa da un tuono all'altro molto lontano del precedente, dal *mi* bemolle, per esempio, al *mi* naturale, esso non può eseguirsi sullo stromento stesso, ed è quindi mestieri ricorrere a un'altra arpa accordata in diesis, per succedere d'improvviso a quella accordata in bemolli. Se anche la transizione non è repentina, e non vi sia che un solo arpista, deve nondimeno il compositore affidare al suo-

natore una sufficiente quantità di pause acciocché egli abbia il tempo di togliere tutti i pedali necessari alla modulazione. Quando le arpe sono molte, e adoperate come parti integranti dell'orchestra, e non già destinate ad accompagnare un solo vocale o strumentale, si dividono per solito in prime e seconde e si scrivono in due parti separate. Io che accresco di molto l'effetto. Un maggior numero di parti diverse può tornar molto opportuno; anzi è indispensabile, come ho già detto, quando sia necessario rendere eseguibile, senza interrompere l'esecuzione, un subitaneo cambiamento nella intonazione delle arpe.

I bassi rilievi di Tebe, sui quali è effigiata una minuta figurazione delle arpe antiche, ci provano ch'esse non avevano pedali, e che per conseguenza non modulavano punto. Questo bello strumento, la cui origine si perde nella caligine de' tempi più antichi, pare abbia rappresentata una parte importantissima in Egitto, nelle sacre cerimonie.

E. Berlioz.

LA MUSICA IN GERMANIA.

ARTICOLO III (1).

Dopo Weber, Spohr si argomentò di tenere lo scettro della scena alemanna, ma non poté mai raggiungere la popolarità del suo rivale. Le composizioni di lui erano vuote di quella drammatica energia che deve tutto animare, tutto fecondare intorno a sé, come veggiamo fare il sole nella natura. Le Opere di Spohr hanno ancora per verità un carattere eminentemente nazionale, perchè toccano sovente le più sensibili corde dell'anima; ma esse mancano affatto di quel contrasto, di quel certo brio nativo si seducente nelle Opere di Weber, e senza il quale le Opere drammatiche tutte riescono monotone e insignificanti.

Marschner deve aversi pel continuatore più fedele di questi due maestri. Egli attinge alle medesime sorgenti che Weber e Spohr, e in poco tempo acquistò gran nome; ma per vaste che fossero le sue cognizioni, non ebbe però ingegno abbastanza valido per mantenere in fiore la vera Opera tedesca già salita al sommo per capolavori de' suoi predecessori. Finalmente l'imitazione delle Opere della nuova scuola francese fece una irruzione si rapida in Germania, e di tal sorte ottenne il plauso universale, che questo vuolsi riguardare come il colpo di grazia per le Opere nazionali tedesche, il cui genere al presente è del tutto perduto. Però egli ci si conviene dare maggior chiarezza a quanto si è detto di quest'ultima epoca, per cagione delle conseguenze che essa ha portato e perchè ciascun già di per sé intende, che il genio alemanno deve affaticarsi per acquistare il merito di questa nuova maniera, come già riuscì ad ottenerlo delle altre precedenti.

Questa rivoluzione cominciò in Germania solamente quando comparve Rossini, il cui stile festevole congiunto a tutto il genio richiesto a una tanta riforma, fece comparir miserabili le rimaste reliquie dell'antica scuola italiana la quale, per verità, più non aveva a suo favore che un misero avanzo di forme decrepite. I canti rossiniani pieni di vita, di brio e di pieghevolezza si propagarono per tutto, e la scuola francese si associò anch'essa a questa trasformazione musicale acconciamente collegando quella

freschezza, quella leggiadria e quell'abbondanza di forme ai peculiari e indipendenti suoi pregi (2). Il genere rossiniano molto guadagnò a vestirsi di questo modo delle forme di uno stile determinato, e i compositori francesi, lanciati su questa strada, produssero Opere degne di sincera ammirazione, specchio fedele in ogni tempo delle nobili qualità del carattere nazionale. Per tal guisa l'amabile spirito cavalleresco della Francia antica sembra avere ispirato a Boieldieu la sua deliziosa musica del *Jean de Paris*, perchè la vivacità, e la natural grazia dell'indole francese sono meglio che altrove delineate nel genere dell'*Opéra comique*. Ma il punto di eminenza maggiore del genio musicale in Francia, è per verità la *Muette de Portici* d'Auber, una di quelle Opere veramente nazionali, e delle quali ciascuna nazione non ne può mostrare più d'uno o due esempi. L'impegnosità del dramma, quel mare di passioni e di sentimenti dipinti con mirabili colori, ricco di melodie al tutto originali, graziose ed energiche, non è egli tutto ciò l'ideale e parlante riproduzione degli annuali recenti della nazione francese? E chi altri se non un francese poteva intraprendere e condurre a termine un simile lavoro? (3) Non è contraddirsi che quest'Opera maravigliosa ha posto il colmo alla gloria dell'arte musicale francese, e l'ha mostrata qual degno modello a tutto il mondo incivilito. Perché dunque si faranno le maraviglie che l'alemanno, dotato sopra ogni altra cosa d'imparzialità, e facile a commoversi, abbia con sincero entusiasmo celebrato questi prodigi artistici d'un popolo vicino?

In vero il tedesco giudica meno che ogni altro con prevenzione, e d'altra parte coteste nuove produzioni sovvennero al loro apparire ad un bisogno manifesto. Imperocchè abbastanza si addimostrò dal fatto che la musica drammatica, co' suoi più arditi incrementi non avrebbe saputo da sé stessa prosperare in Germania, e ciò per le medesime ragioni che s'attraversarono alla perfezione del dramma e della commedia. Intanto, il ripeto, i Tedeschi mostrano avere il privilegio di far propria l'arte straniera per renderla perfetta, nobilitarla, e propagarla. Kaendel e Gluck l'hanno ad esuberanza confermato, e i nostri giorni, un altro tedesco, Meyerbeer, ce ne presta nuovo esempio.

Il sistema francese essendo giunto ad una perfezione assoluta e completa non ha più a sperare ulteriori progressi fuorché di vedersi generalmente adottato e di dominare al medesimo grado di splendore; ma questo sarà il più difficile ad avverarsi. Ora perchè un tedesco ne tentasse le prove, e ne ottenesse la gloria, era d'uopo che egli fosse dotato di quella disinteressata buona fede che tanto prevale fra' suoi con-

patriotti, i quali non hanno punto esitato a sacrificare la loro scena lirica, per ammettere e coltivare un genere straniero più ricco di future speranze, e che conviene perfettamente alle tendenze universali. Non si vedrebbe egli ciò avverato quando la ragione avesse trapassato quell'impaccio di pregiudizi che tengono l'un popolo separato dall'altro, e quando tutti gli abitanti del globo fossero d'accordo a parlare una sola lingua?

Si può adunque asserire che in fatto di musica drammatica, il tedesco e il francese ne hanno una sola; che poi le produzioni abbiano veduta la luce nell'uno o nell'altro paese è più presto questione di luogo che una differenza fondamentale. Da questa intima colleganza tra le due nazioni, e dallo scambievolmente affratellamento de' loro genii maggiori, derivò all'arte in generale una duplice ispirazione e una mirabile fecondità, della quale già abbiamo luminosi argomenti. Resta solo che questa nobile alleanza vieppiù si venga consolidando; perchè dove trovar due popoli, due paesi, il cui accordo e unione possano presagire all'arte più splendida gloria se questi paesi non sono la Germania e la Francia?

R. Wagner.

LETTERATURA MUSICALE.

IL MELODRAMMA IN ITALIA

Cenni Storici.

ARTICOLO I.

Firenze delle nostre lettere e d'ogni bell'arte madre e nutrice s'abbia a buon diritto il vanto d'aver dato i primi saggi del melodramma. Prima dell'anno 1594, oltre al genere sacro, non si conosceva altra musica che la madrigalesca, la quale, siccome porta la natura di questo poetico componimento, non dava luogo se non che a rivestirne di semplici note recitative gli arguti concetti, e il sale della elaborata chiusa spiritosa. Però, poco prima dell'epoca suddetta, in casa di Giovanni Bardi de' Conti di Vernio, gentiluomo fiorentino e virtuoso e liberal cavaliere, ove usavano molti altri stimabili personaggi, fra quali Girolamo Mei, Vincenzo Galilei, che fu padre del gran Galileo, e Giulio Caccini romano, si venne formando come una specie di accademia, dove principalmente si ragionava del modo onde si potevano torre di mezzo gli abusi introdotti nella musica a quei di riducendola a quell'antico splendore onde poté fra i Greci operare tanti portentosi, come narra la storia. A tal fine il Mei compose un libro intitolato: *Della Musica antica e moderna*, ed un altro ancora *De Modis Musicae*. Vincenzo Galilei col suo dialogo *Sulla musica antica e moderna* abbatté i contrappuntisti, che erano stati la cagione principale del decadimento dell'arte. Giulio Caccini, valendosi delle fatiche dell'uno e dell'altro de' suoi compagni, notabilmente migliorò l'arte, e giunse pel primo ad applicare la musica a poesie passionatamente ed affettuose. Essendosi poi trasferito a Roma il conte di Vernio a' servizi di Papa Clemente VIII, la detta letteratura e musicale adunanza trovò ottimo ricovero in casa di Jacopo Corsi gentiluomo fiorentino. Ivi quei benemeriti continuando i loro studi e le loro sperienze di applicazione della musica, poterono l'anno 1594 esporre la prima poesia drammatica intitolata *Dafne* , favola boschereccia di Ottavio Rinuccini poeta fio-

(1) Ed ecco riconoscersi anche dal signor Wagner, l'autore di questo erudito articolo, la irresistibile tendenza del vario genio musicale delle diverse nazioni a fondersi in una medesima natura, dalla quale, se pur già non emerse col *Guytelmo Tell* di Rossini, emerger deve splendido delle più grandi sue forme il poema melodrammatico per eccellenza. - Su questo argomento, già fin dal principio del 1839, abbiamo dato un lungo nostro articolo nella *Rivista Europea*, il quale riprodotto in altri giornali fu poesia tradotto in tedesco per la *Gazzetta musicale di Lipsia*. - Ora ne gioie vedere divise le nostre idee da un dottissimo critico oltremontano e ciò tanto più, dacchè egli pure con noi si accorda nell'attendere che nella grande trasformazione dell'Opera in musica, cui cooperano il genio diverso delle scuole francese, tedesca e italiana, e tutta di quest'ultima la partecipazione più gloriosa, quella cioè che è il prodotto dell'ispirazione e del sentimento, rimando alle altre l'afflato di potere gli aiuti del mistero, dello spirito e della scienza. Veggasi il fine dell'articolo. *L'Estens*.

(2) A suo tempo verrà fatta ragione di quanto può esservi d'esagerato in questo saggio di entusiasmo.

L'Estens.

(1) Vedi i num. 5 e 7 di questa *Gazzetta*.

rentino posta in musica da Giulio Caccini e da Jacopo Peri. Il qual genere di componimento, come quello che dava luogo alla musica di esperimenti con accenti di passione, ottenne tanto favore che fece animo ai predetti maestri sotto la direzione del Rinuccini, e colla protezione e coll'opera del Corsi, a dar mano ad altri componimenti melodrammatici; onde coll'*Euridice*, tragedia pastorale rappresentata alla presenza di personaggi per dottrina e per istato dei più ragguarlevoli di quella età, ottennero lode e plauso grandissimo. Né in questa solenne rappresentazione si pretermise il magnifico corredo della scena, e la ricca pompa d'ogni macchina atta alle maravigliose trasformazioni favolose. Ma non si pensi che quella musica avesse altra forma di ritmo melodico che quella di rendere in suoni di piano recitativo il contesto poetico del componimento, perciocchè a quei di non s'avea per anco notizia di regola nessuna di tempo e di *battuta* musicale, nè ancora l'arte si conosceva di proporre, di svolgere e di risolvere un soggetto; nel qual magistero poscia la musica di tempo in tempo progredendo ha spiegato tutto il prestigio delizioso della melodia, e coll'aiuto dell'armonico apparecchio e del corredo stromentale è salita ad eminente grado di perfezionamento.

Gli storici musicali del passato secolo, ragionando di que' primi saggi melodrammatici, ebbero a commendar grandemente quell'antica semplicità della musica, che per nessun modo veniva a ledere la poesia ne' suoi diritti, e lasciava libera e quasi ignuda campeggiar la parola; anzi proponevano quell'antico modo quasi modello ai loro contemporanei lamentandosi pure che non ne fosse fatto conto quanto si doveva. Il qual fatto non ci sarà difficile a spiegare solo che vogliamo por mente alla lotta che fra la musica e la poesia incominciò ad aver luogo sino dal momento in cui con lodevole consiglio si vollero insieme accoppiare. Certo quello fu un maritaggio non meno singolare nella sua origine, che difficile a consolidarsi in appresso, assegnando a ciascuna delle parti il conveniente diritto, acciocchè l'insieme ne risultasse ragionevole e gradito. Però pel corso di due secoli e più il melodramma è stato ora straziato da poeti che componevano drammi disadatti e mal verseggiati, ora manomesso da compositori che storpiano il senso drammatico, talchè la critica, che presentiva pure come il perfezionamento di questo genere per la sua incomparabile bellezza avrebbe portato in certo modo quasi un sollievo all'umanità, si scagliava ora contro gli uni ora contro gli altri accusandoli ingiustamente di non saper fare quello che poteva solo essere l'opera di ulteriori scoperte e sperienze (1). Laonde in quella penuria di mezzi che (comparativamente all'epoche susseguenti) niuno sarà per negare essere stata nella musica del passato secolo, l'arte che voleva pure innalzarsi, trascorreva in fogge viziate e in manierismo scorretto, tal che la critica contemporanea, piuttosto che vedere il guasto del melodramma, ne invocava l'antica semplicità de' primi tentativi.

Ma tornando alla storia, dico, che in circa al medesimo tempo in cui furono dati i primi melodrammi serii fu rappresentata

(1) Quelli che in questa parte abbiano operato i moderni con lode e con abuso è già stato discusso in parte in qualche articolo di questa *Gazzetta*, e lo sarà ancora in quelli che a questo faremo seguire riguardanti la storia del melodramma ne' tempi presenti. L. Estens.

ancora la prima Opera buffa intitolata *Amfiparnasso*, poesia e musica di Orazio Vecchi modonese. Il soggetto è un guazzabuglio, i personaggi sono le antiche maschere ridicole del teatro italiano che parlano il loro dialetto: la musica è il peggio che poteva essere a que' di, nè meriterebbe di essere ricordata se non fosse stata la prima di quel genere. Appresso s'andarono producendo altre Opere senza però frutto alcuno di miglioramento nell'arte, di guisa che da quella prima epoca ricordata venendo sino alla metà del secolo decimosettimo, i migliori esemplari furono quelli dei benemeriti fiorentini Rinuccini, Caccini e Peri. Non pertanto in Roma, in Bologna ed in Venezia fu mantenuto in onore questo genere di teatrale componimento, e recato a miglior foggia di rappresentazione per abbellimenti scenici, e maraviglioso spettacolo di trasformazioni convenienti a soggetti che allora i più si amavano favolosi. Emilio de' Cavalieri diede in Roma con sua musica una pastorale di madonna Laura Giudicioni gentil donna lucchese, e Paolo Quagliati fece il somigliante di un'azione pomposa e di grande spettacolo che fu oltremodo ammirata: tanto che nell'anno 1608, per opera del cardinal Deli, e di Giulio Strozzi, fu in quella città istituita l'accademia degli *Orfinati* diretta singolarmente a promuovere e favorire la cultura e l'avanzamento del melodramma.

Anche prima di questi tempi era stata in Bologna fondata l'accademia de' *filarmocini* da un nobile de' Carati, la quale fino da' suoi principii mostrò di dover riuscire scuola di gran progresso, come poscia si sperimentò con sempre crescente splendore di quella sino a tutto il passato secolo. Ma negli ultimi rivolgimenti del gusto musicale, che hanno poscia prodotto l'attuale stato fiorentine dell'arte, questa scuola, tenera delle antiche massime contrappuntistiche che un tempo le diedero nome e fama, a quelle religiosamente attenendosi, come se nessuna renolenza da esse in fuori vi potesse essere, si è arrenata in quel vieto calcolo quasi algebrico; di modo che i geni, che da lei nel secol nostro sono usciti, tanto più celebri ed ammirati si sono resi nel mondo quanto più dalle massime della loro scuola si sono operando allontanati. Peccato è che questo ipocritismo musicale in quella scuola continui anche oggidì, e non vi dia una scossa chi, preposto colà all'istruzione de' giovani nella musica, coll'autorità del suo artistico sapere sovrano e della sua fama più che europea agevolmente il potrebbe.

L'anno 1601 si produsse in Bologna per primo melodramma l'*Euridice* del Caccini e Peri, la quale vi ebbe tanto favore che le rappresentazioni di quel genere furono poscia senza interrompimento alcuno continuate in quella città fino a' giorni nostri. Similmente in Venezia Claudio Monteverde, maestro di quella repubblica, circa ai medesimi tempi introdusse il melodramma; e la prima Opera che ivi si rappresentò nel teatro di S. Cassiano fu l'*Andromeda* poesia e musica di Benedetto Ferrari. Questa città fu poscia la sede ove il melodramma ebbe più splendide e magnifiche rappresentazioni.

Dopo questi principii il melodramma venne in tanto favore presso gli italiani che le città tutte ne vollero gustare le rappresentazioni, di maniera che, itane fama e relazioni oltremonti, i francesi pe' primi, che fino allora non avevano idea d'altra

musica italiana che di quella di messer Alberto, fiorentino, chiamato alla corte ai tempi di Francesco I, e di quella degli altri maestri italiani che vi furono sotto le regine Caterina e Maria de' Medici, si adoperarono a far venire d'Italia buon numero di musici, e il primo melodramma che nel teatro Borbone si rappresentò fu la *Finta Pazza* del Saccati con poesia di Giulio Strozzi. Questo addivenne in Francia sotto Luigi XIV, per consiglio e per opera del cardinal Mazzarini, e fu incirca l'anno 1646. Appresso si diedero altre Opere con successo di gran plauso, onde in Inghilterra, in Germania, ed in Spagna fu desiderato ed accolto con singolar diletto il dramma italiano eseguito da musici italiani.

Ma, tornando all'Italia, intorno a quest'epoca si vide il melodramma scader dalla antica bontà de' suoi primi saggi, e ne fu principal cagione la vaghezza che prese i popoli tutti di correr dietro al maraviglioso scenico, e all'apparato delle trasformazioni improvvisate le più inopinate e strane, alle quali possa dar luogo la favola e l'arte maga. Questo prestigio del *maraviglioso* che abbagliava l'universale del pubblico ed in ispecie la classe degli idioti, questo prestigio poté allora sopraffare l'interesse specifico del dramma e il valor della musica da non essere per altro favorito ed accetto il melodramma che per vedere ad ogni poco canbiarsi la scena, e passare da' giardini dell'Esperia all'Olimpo raggiante, e da questo al Tartaro profondo, alle caverne infuocate d'Abisso, e quindi agli spazii aerei ove fra le nubi olezzanti gli Dei fra loro domesticamente ragionavano e decidevano del fato umano. Questo fu cagione che il melodramma alquanto travio dal retto cammino di progresso, e se ne deve la colpa attribuire in parte a' poeti, a' compositori, ed al cattivo gusto del pubblico, e in parte alla necessità, alla sorte di tutte le umane cose che sottrarre non si possono a certe vicende, a certi inconvenienti che danno luogo alle riforme, e queste al progresso e perfezionamento delle arti. Per la qual cosa, noi che abbiamo un gran tratto veduto della vita coniugale della poesia colla musica, ed abbiamo potuto sperimentare quali modificazioni nell'una si richiedevano e quali avanzamenti e scoperte nell'altra, possiamo leggermente spiegare questo decadimento del melodramma senza darne tutta la colpa a' compositori ed a' poeti.

Per queste ragioni non solo decadde il melodramma in Italia verso la metà del secolo decimosettimo, ma divenne ancora il sollazzo quasi indecente della plebe. Perciocchè i soggetti de' drammi s'incominciarono a mescolare di tragico e di ridicolo, tutti i personaggi delle maschere in dialetto ebbero la loro parte fra i regi e gli eroi; e s'incominciò a plaudire a quelle sconciature melodrammatiche celebrandole come capolavori, e ridendone al medesimo tempo nel ridicolo di cui erano piene. Giacinto Andrea Ciccognini fiorentino fu uno di quelli che più furono celebrati in questo genere di stravaganti goffaggini, e il suo *Giason* (opera eroica in cui oltre al Pantalone, Brighella ed Arlecchino ha parte ancora la sguajata e scioecchissima maschera del Tartaglia) fu al suo tempo avuto in conto di melodramma eccellente.

Questo pessimo gusto continuò fino a quando alcuni compositori di musica sacra

Segue IL SUPPLEMENTO N. 3.

SUPPLEMENTO AL N. 8 DELLA GAZZETTA MUSICALE

DI MILANO.

20 febbrajo 1842.

procurarono a poco a poco alcun vantaggio all'arte, assegnando confini al ritmo, regola al tempo, naturale andamento di gradi all'armonia. Questi furono Lodovico Viadana, e Jacopo Carissimi romani. Il primo coll'invenzione del basso continuo regolò meglio l'armonica tessitura delle sacre composizioni a ripieno; il secondo, esercitandosi in musica di teatro, diede maggior vivacità e grazia ai recitativi riducendoli a meritarsi l'attenzione e l'interesse degli spettatori. Ma un passo veramente segnalato di progresso diede la musica per opera di Giambattista Lulli fiorentino, il quale ivi in Francia nella sua prima età, essendo fornito di grande ingegno, da quanto avevano di meglio operato il Viadana ed il Carissimi si formò una maniera originale da oscurarne ogni altro anteriore esemplare. Il Lulli, come chi fiorentino fosse, deve riguardarsi fra i compositori francesi, perchè in Francia fu nella musica educato, perchè ivi sempre visse, operò, e morì, perchè le opere sue furono in lingua francese, e perchè finalmente in Italia non si cominciò a trattar degnamente l'armonia se non quando Luigi Rossi ed Arcangelo Corelli, tornati di Francia, non cominciarono a mettere in opera la maniera che appresa avevano dal Lulli. Questa maniera fu quella che poscia apersero ai due grandi maestri Durante e Tartini quel tesoro di armonia onde arricchirono le loro composizioni.

Allora sorsero per tutte le città d'Italia maestri da potersi in quella età chiamare eccellenti. Il Cassati, il Melani, il Segrenzi, il Colonna, Giacomo Antonio Bolognese, il Bassani, il Greco, l'Albinoni, e il Caldara furono stimati assai; e non meno di costoro il Bononcini, e il Sandoni. Ma i veri luminari di quell'età furono Alessandro Scarlatti, Nicolò Porpora, il Vinci e l'ancora venerato Giovanni Pergolesi. Pareva che all'eccellenza di questi maestri, e specialmente di quest'ultimo nulla avesse l'arte da potere aggiungere; e di vero l'arte di que' tempi non poteva meglio essere trattata; anzi in un certo far naturale, filosofico e dotto, il Pergolesi non è stato poscia da maestro nessuno trapassato giammai. Intorno a questo musico eccellente ecco come si esprime l'Arteaga (1). «Pergolesi, il gran Pergolesi, divenne inimitabile per la semplicità accoppiata alla grandezza del suo stile, per la verità dell'affetto, per la naturalezza e vigore della espressione, per l'aggiustatezza ed unità del disegno, onde vien meritamente chiamato il Raffaello, e il Virgilio della musica. Simile al primo egli non ebbe altra guida che la natura, né altro scopo che di rappresentarla al vivo. Simile al secondo ei maneggiò con felicità incomparabile i diversi stili de' quali si fa uso nella musica, mostrandosi grave, maestoso, sublime nello *Stabat Mater*, vivo, impetuoso, e tragico nell'*Olimpiade*, e nell'*Orfeo*, grazioso, vario, e piccante, e elegante, e regolato nella *Serva Patrona*, la quale ebbe il merito singolare, rap-

presentata, che fu la prima volta a Parigi, di cagionare una inaspettata rivelazione negli orecchi de' francesi troppo restii in favore della musica italiana. Nuno meglio di lui ha saputo ottenere i fini che dee proporsi un compositore: nuno ha fatto miglior uso del contrappunto ove l'uopo lo richiedeva; nuno ha dato più calore, più vita ai duetti, parte così interessante della musica teatrale. Di che possono far fede l'inimitabile *addio di Megacle* e di Ariste nell'*Olimpiade*, e il *lo conosco a quegli occhietti della Serva Patrona*, modelli entrambi di gusto il più perfetto cui possa arrivarsi in questo genere. Egli in somma portò la melodia teatrale al maggior grado di eccellenza a cui sia stata finora portata».

Onde noi possiamo inferire che se molte scoperte, molti aiuti strumentali, le modificazioni necessarie alla poesia per accoppiarsi alla musica, e la forza di genii nostrali e ultranostri oltre ogni credere potentissimi non fossero seguiti dappoi, ora non pure il Pergolesi s' avrebbe in venerazione, ma eziandio gli altri suoi contemporanei sarebbero proposti ad esempio dell'ottimo melodrammatico. Allora furono dalla musica teatrale pressochè sbandite le fughe, i canoni, le imitazioni continue che tanto nociono al vero drammatico. Si incominciò a rendere senso musicale per senso poetico, conservando nel medesimo tempo l'unità del pensiero melodico fondamento d'ogni bello nella musica.

Quanto alle ulteriori vicende musicali, noi ci proponiamo trattarne in altro articolo che a questo faremo seguire ove storicamente, e comparativamente sarà dato conto della musica e poesia drammatica in Italia dall'epoca del Pergolesi all'anno 1800. C. M.

CARTEGGIO.

Sig. Estensore stimatiss.^o

Come prima lessi il manifesto di questa vostra *Gazzetta Musicale* ebbi a lodar grandemente lo scopo che vi proponevate di richiamare la musica italiana a quella gravità di artistiche speculazioni che ponno maggiormente illustrarla, e delle quali poco si è fin ora curata. Lessi i primi numeri, e vedendo che a buone fondamenta si raccomandava l'edifizio, e che si stabilivano le più opportune massime dirizenti allo scopo prefisso, non tardai punto ad associarmi ad un giornale che poteva non solo darmi dilettevole lettura, ma procurarmi ancora crude cogitazioni, ottime massime, e savii principii intorno all'arte che io professo. Soprattutto alla costante uniformità de' giudizi recati da questa vostra *Gazzetta* io dava tanto d'importanza, che io era divenuto uno de' vostri più caldi sostenitori. Quando un amico mio (che non lo è però delle mie massime in fatto di musica) col quale io era sempre alle mani sul proposito del vostro giornale, l'altro giorno scontrandomi, non senza piglio di bellarmi, disse: «Buon pro vi facciamo le salute messine, i costanti giudizi, e le inoppugnate dottrine di quella vostra *Gazzetta musicale*. Leggetene il N. 2 in un articolo di osservazioni sopra una lettera del signor Fetis sul proposito di un certo paragone supposto da quel dotto francese fra Rossini e Bellini. L'autore di quell'articolo conclude dando un vanto incontestabile a Rossini sopra il preteso emulo Catanese. Leggete quindi l'articolo del signor C. Mellini inserito al N. 5 ove Bellini è posto almeno a trenta gradi di celebrità artistica sopra Rossini. Non è questa una contraddizione materiale? Or pensate se sono tanto da lodare, come fate voi, que' signori collaboratori per la consentaneità de' loro principii e per la costanza delle massime loro? e lo non lo lasciai finire il suo ragionamento, cercai subito i due numeri della *Gazzetta*, e letto che ebbi con attenzione, vidi che il mio amico aveva esagerato tacendovi di *moderne contraddizioni*; mi

rimasero però dei dubbi intorno a quanto in proposito di Bellini dice il signor C. Mellini nel suo articolo, dei quali pregai i redattori della *Gazzetta* a volere essere compiacenti di chiarirmi, perchè io possa convincere di errore l'amico, al quale tengo di essere costretto a dar ragione, stando all'impressione che a me fu il mio senso degli articoli suddetti. Ho il piacere ecc.

RISPOSTA DELLA GAZZETTA MUSICALE.

La *Gazzetta musicale* credeva di essersi convenientemente sciolta quando nel dar luogo all'articolo del signor C. Mellini inserito nel N. 5 si esprime in una nota, che *tranne alcune parziali opinioni nelle quali non consentiva pienamente, quell'articolo era a sufficienza conforme ai principii di critica da lei adottati*. Ma perchè ella pur ci richiese ulteriore schiarimento, noi lo facciamo di buon grado, e siamo apparecchiati di compiacere chiunque altro ci movesse simili dubbi. Sappia adunque che una di quelle parziali opinioni del signor Mellini nelle quali pienamente non consentiamo punto quella di considerare il *Guglielmo Tell* di Rossini semplicemente un'Opera di un genere *graz quasi alemanno, ingiustale e solenne, meglio accetto generalmente ai dotti professori che alla moltitudine*, e così, quasi puro quando questo (per nostro avviso) grandioso capolavoro d'ogni bello drammatico e musicale, fermarsi a discutere di proposito le altre maniere di Rossini rilevandone i difetti, e proromperne in fine esclamando che solo per opera di Bellini la *musica incominciò ad essere un dramma, e un dramma fu musica*. In questo, il ripetiamo, non siamo pienamente d'accordo col signor Mellini. Del resto poi preghiamo V. S. ad aver la bontà di tornar sopra i due articoli della *Gazzetta* del N. 2, e N. 5, e vedrà che nel primo si faccia d'insussistente il paragone supposto dal signor Fetis fra Rossini e Bellini, e che nel secondo il signor Mellini non tocca punto la ridicola questione d'istituire questo paragone. Se il suo amico, leggendo, ha trovato che la *Gazzetta* non solo si è occupata di questo paragone, ma anzi si sia discutendo contraddittoria, ella, leggendo gli articoli suddetti, lo potrà agevolmente convincere. Quanto poi ai dubbi che a lei sono rimasti, oltre alla nota (che forse le sarà sfuggita) chiamata in testa all'articolo del signor Mellini, valgate quanto qui le abbiamo dichiarato in risposta alla sua lettera, e si accerti che nessun rimorso ci resta di essere cauti in alcuna contraddizione sulle nostre massime di critica, e sui nostri fondamentali principii. E qui ella ci permetta di replicare ciò che abbiamo detto altrove, e il cui senso qualche nostro benevolo volle svistare: «Dei tanti fogli che tra noi si occupano del vasto movimento teatrale, neppur un solo è dedicato di proposito alle musicali discussioni, ecc.». La nostra *Gazzetta* fu veramente la prima che questa parte d'Italia si dedicasse a tale nobile ufficio. A lei poi, gent. signore, i siamo grati che ci abbia offerta occasione di persuaderci che vi ha qualche lettore del nostro foglio il quale non si limita ad occuparsi in osservare se sia esso più o meno saggio, spiritoso e solenne, o abbondante di bugie critico-teatrali, ma se veramente miri concordie nelle opinioni e nelle teorie allo scopo che si è proposto.

Abbiamo l'onore e....

I. R. CONSERVATORIO

Esperimenti privati.

Nell'uscire una delle sere dell'ora passato carnevale dal palazzo del nostro I. R. Conservatorio, ove avevamo assistito alla prima recita di una molto graziosa Opera semiseria (1) offerta come saggio da quei valenti allievi, facevamo fra noi la singolare osservazione che ben più di frequente l'ingenua e schietta interpretazione delle arti si riscontra là dove con meno di pretesa esse si onorano di un culto sincero e modesto, che non in que' luoghi ne' quali la vanità e lo spirito di speculazione sembrano fare a gara a circondare di maggiore ostentata pompa. Ivi non imponente apparato di trasformazioni sceniche, ne lusso abbarbagliante di vestirii, ne vasta orchestra, ne turba di cori e di comparse, ecc. In vece di tutto ciò una musica scritta senza pretesa, facile, ingenua, sufficientemente corretta, non ricca di nuovi pensieri e forme, ma pur dettata con gusto; un'esecuzione accurata nel tutt'insieme; animata, elegante, geniale nelle parti solistiche; per dir tutto in poco il melodramma *Un giorno di nozze* qual fu prodotto sul piccolo teatro del Conservatorio in queste or passate sere ci fece sempre più persuasi che a ben interpretare il bello della musica, ed anzi supplire ove questo bello è in iscarsa quantità, vi ha qualche cosa che vale assai più di tutto che noi chiameremo *mezzogiorno*, ed è quella schietta ispirazione, quel naturale amor dell'arte, quella freschezza di sentire che non trova esca se non se in cuori ancora non guasti dalle passioni estranee alla parte veramente nobile dell'arte.

(1) *Musica degli alunni signori Bellini e Devasini, poesia del signor F. Jannetti.*

(1) Rivoluzioni del teatro musicale italiano tom. I. pag. 290.



Ora alcune parole in particolare. Le giovinette alunne signore Pecorini e Bolza ebbero ripetuti applausi di incoraggiamento per loro canto gagliardo, colorito senza sforzi di voce, elegante senza sfoggio di gorgheggi o di vane ornature: il porgere scenico fu semplice, e se vogliamo avremo un'ammirazione per soverchia timidezza, ora un po' spinto per mal misurata ricerca di effetto teatrale; ma son questi difetti da attribuirsi all'inesperienza, non a mancanza di buoni principii.

Buon saggio di molto senno e di una tal quale intelligenza musicale diede anche il giovinetto tenore signor Mazzocchi: a lui non meno che alle due allieve o nominate, e al suo collega, signor Gandini, basso, può essere a buona ragione predetta una carriera fortunata, se compiuti gli studi, né quali sono già inoltrati, sapranno mostrare di aver recato al migliore sviluppo le felici disposizioni naturali di che sono forniti, e volgere a buon frutto i savii insegnamenti ricevuti.

La musica della seconda Opera rappresentata, *Il Disertore Svizzero*, offre diversi tratti di una fantasia desiderosa di effetti non volgari. In questo suo primo felice tentativo melodrammatico, il giovane signor Meiners ha dato prova di buone dottrine e di lodevole gusto nello studio posto a conservare il colorito drammatico delle scene principali. Si notarono in oltre qui e là delle buone ispirazioni melodiche e dei movimenti originali avvalorati dall'artificio dell'istrumentazione e dal giuoco delle armonie che talora anzi, a noi che amiamo soprattutto la semplicità e la chiarezza, sembrò forse troppo ricercato e astruso. In questo *Disertore Svizzero* del signor Meiners fu sopra gli altri pezzi meritamente applaudito un duetto semiserio molto bene eseguito dalla giovinetta signora Colla e dal signor Gandini. In questo duetto, ad alcune modulazioni inegresse e un felice scambio di frasi o piccanti, o comiche, o affettuose, come richiedeva la situazione, dava maggiore spicco la lodevole condotta non priva nel tutt'insieme di quella originalità che si di rado si riscontra anche nelle composizioni de' privati maestri.

Ommettendo per brevità di attribuire particolarmente i dovuti encomii a tutti gli altri signori alunni che cooperano al benissimo delle rappresentazioni, non chiuderemo questo cenno senza manifestare la nostra compiacenza al vedere tanti egregii e deliziosi apprezzati questi esperimenti privati, ideati e promossi dallo zelo indefesso e dall'illuminato amore dell'arte, pel quale è distinto l'egregio personaggio cui è affidata la superiore direzione del nostro I. R. Conservatorio. Quanti e quali possono essere i vantaggi che se ne coglieranno si involvano di leggieri da chi non ignora essere affidato l'ingeneramento del provido Istituto a maestri e a professori benemeriti e chiari per non voler farma, tra quali è primo a giusto titolo l'illustre autore della *Giuletta e Romeo* (1).

Un dilettante.

(1) Oltre a signori allievi nominati in questo articolo, si distinguono nella parte strumentale i signori violinisti Rovelli e Corbellini e il clarinetto Fortini e tra questi ebbe special lode il giovinetto pianista signor Fumagalli.

MUSICA SACRA

Nuovo MISERERE concertato dal signor prof. GIAMBATTISTA POLLEDO.

Il cantico che sciolse Davide minacciato da Natano dopo la fuga di David per i suoi amori con Betsabea, esprimeva in così unific e ben convenuto modo i sentimenti di un animo pentito e che non a ragione la Chiesa lo pone sulle labbra de' fedeli nei giorni consacrati alla penitenza e al digiuno. Parve per lungo andare di scarsi malagevole e quasi impossibile cosa agli ingegni musicali di estrarre il salmo in un'opera musicale, conosciuto comunemente sotto il nome di *Miserere*, di armonie e di concetti che esprimessero i pensieri, la sublimità e la forza di quelle ispirate parole. Se non che, al cominciare del secolo decimosettimo, Gregorio Allegri, allievo del Marini si accinse alla grande impresa, e vi riuscì in modo cotanto luminoso, che, oltre di essere eseguita ogni anno nel mercoledì Santo alla Cappella Sistina, fu persino minacciato di anatema chi avesse osato di plagiarne copia. Al solo genio di un Mozart era dato di contravvenire a quel divieto, e di stendere un esemplare conforme al manoscritto originale, imparandolo a mente, dopo averlo ascoltato non più di due volte. Merce quest'inaudito artificio, quel decantato lavoro fu stampato a Londra nel 1771 e nel 1810 fu fatto di ragione pubblica a Parigi nella collezione dei *Classici*. — Dopo un sì lungo volgere d'anni, dopo un sì strepitoso successo, l'esimio prof. sig. Polledo ha pur egli tentato quella via che ha guidato l'Allegri alla celebrità. Il *Miserere*, delle cui parole il Polledo ha ben addentro ponderato lo spirito e penetrato la forza, e che sotto la sua direzione fu eseguito dalla Regia Cappella di Torino il 11 d'andante, fu giudicato lavoro spiritoso, perfetto. Le note, quando gravi, quando patetiche sempre sublimi, delle quali ha vestiti i versetti *Miserere mei Deus, Tibi soli peccavi, e Gloria Patri* sono con tale maestria condotte, che quand'anche non si conoscesse la parola, non ha chi non comprenda a primo tratto che in quelle risuona la voce di chi implora pietà, di chi confessa la colpa, di chi esalta la misericordia estese sulla speranza di ottenere il perdono, e che ne sono che l'accompagnano non risonanza, quasi direi, le portatose melodie che travea dall'arpa l'ispirato monarca. — Ben altra volta con non adeguati concerti bensì, ma con sincerità di cuore, ho tentato di tessere un cantico ai precetti di che il Polledo va bellamente fornito (1), ora asserisco soltanto che se il nuovo bel lavoro di questo egregio professore, fosse per incorrere la sorte di quello dell'Allegri, io auguro all'arte e al mondo musicale un nuovo Mozart.

Avv. Carlo Corghi.

(1) *Fedi Messaggiere Torinese N. 47 anno 1841, e N. 2 anno 1842.*

LE DUC D'OLONNE

Opéra comique, in tre atti. - Libretto de' signori Scribe e Saintine, musica di AUBER.

Il celebre autore della *Maître de Partici* ha dato ultimamente alle scene dell'*Opéra Comique* a Parigi questa sua nuova produzione, intorno alla quale riportiamo compendiatamente il giudizio che ne recò il sig. Blanchard nel N. 6 dello *Revue et Gazette musicale*.

Premettiamo che il signor E. Scribe, il quale da qualche tempo si compiace di cavare gli argomenti de' suoi drammi dalle politiche vicende, eziandio riferendosi alle contemporanee, in questo Duca d'Olona ha preso di mira l'innalzamento al trono di Spagna di Filippo V. Eccone in breve l'argomento. Il Duca d'Olona partigiano di Luigi XIV, mandato in bando dalla Spagna, per salvare i beni che ivi possiede, prima di partirsene, precipitosamente si sposa con una donna che a caso gli viene incontrata, e senza aver tempo di pur vederla, subito l'abbandona e fugge. Donna Bianca di Velasco figlia di un vero gentiluomo, divenuta duchessa d'Olona, ed abbandonata al medesimo tempo dallo sposo, ha il destro di seguire un giovane ufficiale francese da lei amato in precedenza. Per gli sconvolgimenti politici della Penisola, il duca d'Olona può tornare in Spagna, e giunto al campo francese trova la sua donna (che egli non conosce) presso il giovane ufficiale divenuto cavaliere di Vilharodon, e vedendola bellissima, di lei perdutamente s'innamora. Filippo V è già salito al trono di Spagna, e la duchessa d'Olona fatta prima dama d'onore della regina continua ad amare il cavaliere, e ad essere adorata dal duca suo marito. Essa profitta del suo potere nella corte per mandare il suo caro sposo in ambasciata presso la Santa Sede ove costui s'adopra per ottenere lo scioglimento del suo matrimonio, e potere così sposare l'amata sua donna. Ottiene il divorzio, e la duchessa che ne segna l'atto con gran piacere, sposa incontanente il cavaliere di Vilharodon divenuto ancora marchese di Vilharodière. Questo pasticcio drammatico, d'istrigo veramente spazioso, invivace di scopo, e di combinazioni più presto impossibili che improbabili, è ricco di situazioni di grande effetto, ed è musicabile per eccellenza. La parte comica è affidata ad un certo Mimos intendente del duca, uomo pauroso, ed a sua moglie Margherita confidante della duchessa.

Il signor Auber, secondando l'importanza, ed il merito del suo libretto, ha prodotto una partizione piena d'arte, di gusto, di eleganza, di armonie peregrine, mistiche e vigorose. Soprattutto vi si sono ravvisati quei pensieri melodiosi proprii di un artista di prima classe che per finire la sua gloriosa carriera. In vano si cercherebbe in quest'Opera il brio giovanile, le novelle idee, le fresche armonie. Il signor Auber si è qui rivelato per l'autore della *Muta di Portici*, ed alcuni brani di quest'Opera si sono sentiti come per eco fedelmente rispondere. Sarebbe strano un giudizio il farcene rimprovero. Un compositore come Auber ricco di melodia più d'ogni altro suo nazionale, ha diritto di metter mano alle sue proprietà, le quali, riprodotte non saranno mai per farlo arrossire, nè per procurargli la taccia di essere scaduto dal vigore della sua creatrice fantasia.

La sinfonia tolta da' brani dell'Opera è maestrevolmente condotta e connessa; e l'*andante* che vi è di mezzo è armonizzato con tutta leggiadria. I due brani di Bianca nell'introduzione, e il terzetto che segue sono di effetto delizioso, e madama Thillon, che ha il carico principale dell'esecuzione, con un modo *legato* quasi insolito al suo metodo, di una espressione mistica al suo canto. Il terzetto che segue è debole per sé, e male posto in scena.

Le nozze e la fuga del duca d'Olona sono i punti più ispirativi per il musicista, e il maestro se n'è prevalso con destrezza, non però da sospostore drammatico. Un certo movimento di marcia che fa sentire l'orchestra non è punto in accordo colle passioni, e colle parole dei personaggi. Ma con questo ch'è il finale dell'atto primo il signor Auber forse non aveva in animo che di preparare l'atto secondo, che è tutto delizioso sì per musica che per effetto drammatico. Principia con un coro religioso, che interruce il suo mistico canto col suono strepitoso delle trombe, del tamburo, e della moschetteria, perchè ivi presso s'impenna una battaglia; e intanto il pauroso Mimos giunge spaventato, e mesce le sue preghiere in recitativo *parlante* alle voci del coro, e l'effetto n'è meraviglioso. Segue un altro coro di soldati che finisce in un orgia, che non è se non lodevole. Il gran duetto fra il cavaliere Vilharodon e la duchessa d'Olona, è un pezzo di gran passione e di bel carattere. Il rondò del cavaliere:

*O bonheur de cieuz
O plaisir de dieux
Je suis aimé! ecc.*

che è bello per musica, fu ben cantato da Roger. Un altro coro di soldati non è pezzo d'importanza, ma lo è un duetto fra il duca e la moglie sconosciuta. Questo pezzo è veramente delizioso, pieno di vita, e graziosamente strumentato. Il coro: *O France, o ma patrie!* termina degnamente quest'atto bellissimo.

Il terzo atto ha un bel quartetto; e lo scioglimento del dramma è felice sì per la scena, e seguita, che per musica. I signori Scribe, Saintine, e Auber hanno prodotto un lavoro che sarà per deliziare il pubblico con buon numero di rappresentazioni. Gli attori tutti hanno eseguito bene le loro parti, e si sono oltremodo distinti Mocker, Roger, e madama Thillon. Quest'ultima è stata riammazzata sola tre volte, come anche dopo che gli attori tutti erano stati richiesti ad unanimi applausi.

NOTIZIE MUSICALI.

— BERLINO. Il maestro Spontini, direttore generale della musica, tornato non ha garri da Parigi, non prende

più parte agli affari d'amministrazione, e la sua musa si dedica unicamente alla composizione. Del resto egli gode del suo pieno soldo, ed è autorizzato a far le prove e dirigere al cembalo, a piacere, tanto le Opere sue quanto quelle d'altri maestri.

Il direttore di musica Miser solemnizzò, come al solito, l'anniversario della morte di Mozart (5 dicembre 1791) con una eccellente esecuzione di ambe le sue grandi sinfonie in sol minore o do maggiore colla *Fuga* e coll'*ouverture del Flauto magico*. Si diede inoltre due volte il *Don Giovanni* con teatro pieno.

Anche l'anniversario di morte di Beethoven (18 dicembre) fu solemnizzato coll'esecuzione delle principali sue composizioni.

— LIPSA. La più recente Opera nuova del maestro Lortzing, intitolata: *Casanova*, venne eseguita il 31 dicembre p. p. in teatro affollato di uditori con grande applauso. Un coro ed una canzone dovettero ripetersi, ed ogni pezzo dell'Opera ebbe grande riuscita. Lo stesso maestro vi tant'andò egli, e fu più volte chiamato sulla scena.

— VILNA. Il nuovo melodramma: *Der eudige Jude* (Il Giudeo errante) del maestro Zaczinski ebbe un bel successo.

— LONDRA. Per render omaggio a S. M. il Re di Prussia il cavaliere Bunsen, suo ambasciatore, ha dato una grande collezione, alla quale il Re di Prussia non mancò in compagnia di alcuni personaggi eminenti e di vari artisti di primo rango. Il Re scorse Moscheles, gli si avvicini e gli manifestò il piacere che provava nel rivederlo, dicendogli: « voi foste il primo che mi abbia dato l'idea dell'effetto di cui è suscettibile il pianoforte. Quell'impressione per me è stata sì forte che non l'ho mai dimenticata ». Dopo la collezione S. M. invitò Moscheles a provare un magnifico piano di Erard ch'egli aveva scelto pel suo palazzo di Berlino. Il grande artista tosto si pose al pianoforte ed ha improvvisato in un modo sì meraviglioso che il Re e tutti gli spettatori non potevano contenere il loro entusiasmo. S. M. ed Humboldt hanno proclamato che nessun altro pianista vivente sia capace d'improvvisare come Moscheles, a cui venne fatta istanza di recarsi a Berlino il più presto possibile. Questo nuovo tratto prova quanto il Re di Prussia sia appassionatamente la musica e protegga gli artisti distinti.

— Concerti a Parigi. Berlioz da taluno qualificato del titolo di Shakspeare dell'arte musicale moderna, e da altri tenuto invece per lo Scarron, il primo del corrente mese, nella sala *l'Ermine*, ha raccolto i suoi ammiratori ed i suoi detrattori per assistere all'esecuzione di vari suoi pezzi istrumentali eseguiti da 200 parti.

La romanza per violino intitolata *Reverie et caprice* parve troppo bizzarra e l'abile violinista Alard si trovò come in un labirinto inestricabile. La *sinfonia militare francese* composta per le transazioni delle ceneri delle truppe di Luglio e l'inaugurazione della colonia della Bastiglia, emerse nobile e potente eglia musica e profondamente scosse l'uditorio. Nell'*Harold* sinfonia con viola principale e la bellissima misteriosa marcia de' pellegrini, il capolavoro di Berlioz, appassionato ed originale artista, ed ad ogni testo volendo andar in traccia di novità qualche volta devia, ma non mai.

Beethoven e Weber servirono di ausiliari a' componimenti di Berlioz; del primo diedesi il *concerto concertante* per violino, violoncello, pianoforte ed orchestra, e dell'altro si scelse *l'Invito al Fallo*, noto pezzo di pianoforte diligentemente istrumentato dall'autore dell'*Harold*.

Cavallini, il sommo clarinetista italiano gentilmente accompagnato dagli Griet e Persiani e da Labliche e Balle, nell'ultimo giorno di Gennaio diede una grande mattinata. La *Gazette musicale*, dopo aver lodato il concertista, si esprime in modo da lasciar supporre che il concorso di spettatori non fosse corrispondente al distinguissimo merito degli esecutori.

Nel quarto concerto della *Gazette Musicale* si fece ripetere una magnifica aria dell'*Ifigenia in Tauride* di Gluk, e si applaudì con entusiasmo specialmente a' quintetti Op. 87 di Hummel ed in re di Mozart, ed altre arie del *Darvino* di Sacchini, e di *Don Magnifico* di Rossini.

— Cherubini, il Nestore de' compositori di musica, ha dato in sua dimissione dal posto di direttore del Conservatorio di musica di Parigi. L'illustre maestro si ritira nell'età di 82 anni e dopo 40 anni di non interrotto zelantissimo servizio in quello stabilimento, di cui è stato uno de' fondatori e di cui era il capo da 20 anni. Il *Messenger* annunzia che Auber surrognerà Cherubini or ora da S. M. il Re de' francesi nominato commendatore dell'ordine della Legione d'onore.

Il successo ottenuto da Listz a Berlino è una cosa assolutamente nuova ne' fasti musicali di quella città. L'incomparabile e generoso artista in poco più di un mese diede tredici concerti. I primi tre per uno scopo benefico, fra cui quello del romimento della Cattedrale di Colonia, gli altri dieci per proprio conto. La smania di sentir Listz ivi era tale che, appena finita un'academia, tutti i posti, quand'anche a prezzi assai elevati, erano tosto ritenuti per la susseguente, di modo che alle ultime mellesime persone non potevano esser ammesse per mancanza di posti. Bisceffa fra le altre cose che questo genio-pianista ne' suoi concerti a Berlino abbia eseguito a memoria circa sessanta differenti pezzi di musica d'ogni autore e di ogni età. Egli si meritò le maggiori distinzioni sia dalla Corte che da personaggi i più eminenti per cariche o per talento.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.



GAZZETTA MUSICALE

N. 9. DOMENICA
27 febbrajo 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà **ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE**.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, et soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émeouvoir.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla *Gazzetta* è all'Analogia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipatamente. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola *Gazzetta* per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio *Ricordi*, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della *Gazzetta* in casa *Ricordi*, contrada degli Oficioni N.º 4730; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ecc. vorranno essere mandati franchi di porto.

GRANDI COMPOSITORI

delle scuole

TEDESCA E FRANCESE.

CRISTOFORO GLUCK

I.

Sua riforma melodrammatica.

• Toutes les fois que la forme est préférée à la vie je reconnais la trace de l'école romaine; toutes les fois que la vie l'emporte sur la forme, je reconnais l'influence du tonitruisme.
PH. CHASLES.

Grandi compositori, che varientemente contribuirono ai migliori incrementi del melodramma, vogliamo dividere in due distinte categorie.

Ad una di queste appartengono quei sommi pe' quali la forza del pensiero, la meditazione e lo studio giovarono in gran parte a dar valore ai prodotti di fantasia ricche più o meno di splendide immagini. Nell'altra sono da annoverare quelle organizzazioni privilegiate cui la dovizia dei doni naturali, o per meglio dire istintivi, non rese tanto necessaria la mentale elaborazione che e' non potessero rapire le moltitudini anche colla sola libera abbondanza delle idee e colla spontaneità degli ispirati canti. Salve diverse eccezioni, delle quali sarà fatto conto a suo tempo, i principali compositori della scuola tedesca vorrebbero essere classificati nella prima delle due suindicate categorie. Al genio italiano è incontrastato il vanto di avere gettato immenso splendore sulla scuola musicale cui diedero celebrità i grandi scrittori melodrammatici appartenenti alla seconda. Adunque da un lato gli Hasse, gli Haendel, i Bach, gli Haydn, i Gluck, e a' tempi a noi più vicini, Beethoven, Mozart, Weber, Meyerbeer, Spoor, Mandelshon; dall'altro i Porpora, i Pergolesi, i Cimarosa, i Paisiello, e a' giorni nostri Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Coccia, Pacini, ec. Nei primila natura germanica col severo suo carattere tendente all'analisi psicologica e alle astrazioni; un non so che di vago e di fantastico nella audace manifestazione del pensiero; la mente che spiccando i suoi voli dai più intimi recessi dell'anima mira a spaziare nei liberi campi dell'ideale: nei secondi l'indole meridionale più vivace che meditativa, e tendente per naturale impulso alla purezza della forma, alla chiara eleganza de' concetti, alla leggiadria della locuzione, e ricca di mezzi di pronta e facile emozione.

A chi però con sapiente discernimento osservi quanto al presente anche le più brillanti fantasie musicali italiane, fatte accorte che le arti non giungono mai a tanta altezza come alloraquando, nelle loro creazioni, all'elemento poetico per eccellenza è accoppiata la forza del pensiero, siensi volte a studiare i capolavori della scuola oltremontana sotto il loro punto di vista veramente degno di meditazione ed abbiano tratto buon frutto dal loro studio; a chi rifletta alla evidente innegabile tendenza del vario genio musicale delle due sì diverse nazioni ad approssimarsi per mettere in comune ciò che l'uno ha di forte e di profondo con ciò che l'altro ha di vivace, di elegante e di sentito, si chiarirà di leggeri quanto sia opportuno che ad agevolare la grande fusione nei limiti convenienti, contribuir possa l'esame delle classiche Opere appartenenti alle due scuole, e principalmente lo studio di quegli autori che già assai prima d'ora a quella fusione cooperarono, non abbastanza avvertiti dalla critica.

Oltre a ciò, da un simile ufficio si otterrà di distruggere non poche prevenzioni e pregiudizii che tra noi tengono ancora in sospeso gli animi intorno al valore di molti nomi di compositori oltremontani, già consecrati a una incontestata immortalità nella loro patria, ma nella nostra Italia poco meno che sconosciuti, o tutt'al più bisbigliati con timida venerazione da alcuni isolati studiosi, ai quali, sotto pena di incorrere taccia di pedantismo scientifico per parte degli indotti musicali, è perfino negato il far libero e aperto esercizio del loro culto.

Il tempo delle esclusioni è ormai passato: dacchè le società europee, mercè le agevolate comunicazioni materiali, hanno adottato a perfezione i modi di porre in comune e per conseguenza di assoggettare a inevitabil confronto il relativo patrimonio di genio e di sapere, non è più lecito a veruna di esse il ridersi della povertà delle altre e pretendere di vantare una superiorità qualunque, se prima non si è fatto precedere il coscienzioso e dotto sindacato delle rispettive ricchezze. — Ora vogliamo i lettori accompagnarci nella nostra prima corsa biografica.

Cristoforo Gluck nacque nel Palatinato da poveri genitori verso il 1716. Il padre di lui trasferitosi in Boemia ove si domicilio, moriva poco dopo lasciando il figlio suo in tenera età e privo di beni di fortuna. Molto negletta sortì l'educazione di questo fanciullo, ma la natura gli aveva fatto il dono prezioso dell'i-

stinto musicale. Si poté già notare in altro articolo di questa *Gazzetta* come il gusto per l'arte de' suoni sia poco meno che comune in Germania (1), dove così nelle città come ne' villaggi o nelle chiese o per le strade ti incontri in donne e fanciulli che cantano a parti combinate o suonano diversi stromenti. Il giovinetto Gluck imparò a suonare la maggior parte de' stromenti senza soccorso veruno di maestro. Ei trascorreva di città in città accattando il pane col dar saggio del suo ingegno musicale, finchè a Vienna poté apprendere i principii della composizione, e si dedicò a scrivere diverse musiche il cui buon esito lo incoraggiò a far studio di perfezionare al più possibile le naturali sue doti (2). Non ancora aveva tocco il ventesimo anno, allorchè si decise, nel 1756, a trasferirsi in Italia, questa nostra terra prediletta del cielo, alla quale quasi per irrevocabile fascino sono o tosto o tardi chiamati tutti gli ingegni privilegiati e distinti nella più affettuosa e popolare tra le arti imitative.

Il giovine Gluck dopo quattro anni di studio si sentì atto a scrivere pel teatro. In questo pericoloso aringo ei produsse una prima sua Opera, e fu l'*Artaserse*, che venne eseguita sulle scene del maggior teatro della nostra Milano, ove circa novant'anni dopo doveva appunto manifestarsi colle prime sue più calde ispirazioni il compositore contemporaneo italiano, che più d'ogni altro educato aveva il proprio ingegno musicale sui capolavori di Gluck, e meditavene a fondo le alte bellezze drammatiche.

Susseguentemente, nel 1742, l'autore dell'*Artaserse* fece succedere sulle medesime nostre scene una seconda Opera, e questa fu il *Demofonte*; poi nel 1745 il *Siface*, e nel 1744 la *Fedra*. In pari tempo e nel corso di questi quattro anni furono da lui prodotte il *Demetrio* e l'*Ipermestra* a Venezia, l'*Artamene* a Crema, l'*Alessandro nelle Indie* a Torino. Quasi dappertutto ebbero buon esito queste sue Opere e lo posero in ischiera co' primarii compositori del suo tempo. Invitato a recarsi a Londra, diede colà due Opere nel 1743. Tornò poi in Germania ove altre partizioni teatrali confermarono la fama di che già era insignito il suo nome.

Ei fu in questo periodo di tempo che lo

(1) Vedi Articolo sulla Musica in Germania nei numeri 5 e 7.
(2) Secondo il Bertini, il Gluck a' 17 anni portatosi in Italia fu per un pezzo scolaro del Sammartini in Milano. — Ma altri biografi non fanno cenno di questa circostanza.

prese il desiderio vivissimo di riparare al difetto della sua educazione. Dotato dalla natura di indole poetica e persuaso che il solo istinto artistico non basta a guidare gli ingegni alle grandi creazioni, ma vuolsi la cultura dello spirito che lo sviluppi e lo aiuti nei suoi sforzi, ei si diede con molto ardore a procacciarsi quell'istruzione letteraria che a torto tanti moderni compositori reputano poco meno che superflua al loro stato, il quale essi considerano di questo modo come una professione materiale o poco più. Gluck non aveva la mente così piccola, e si dedicò con fervore allo studio di alcune lingue viventi non solo ma anche della latina, si preoccupò dell'amicizia e la relazione di parecchi distinti letterati del suo tempo, e alla loro conversazione ed alla lettura di molte classiche opere, attinte delle idee assai più vaste e ardite di quelle che fino al suo tempo eransi adottate dai pigri intelletti intorno al grande principio dell'unione della musica colla poesia. Mercè le sue dotte elucubrazioni ei non fu forse tardi ad avvisare come certe arie e certi pezzi d'effetto cui i compositori italiani del suo tempo e i loro esclusivi ammiratori consideravano come il più sublime prodotto della musica, mentre vantare potevano il solo prestigio dell'eleganza delle forme e della soavità della melodia, ad altro non eran buone che a velicare gradevolmente l'orecchio o tutt'al più a svegliare nell'animo delle deboli e indeterminate emozioni. Allorché taluno gli faceva parola di qualche aria di voga che pur dicevasi patetica: « è graziosa senza dubbio, ei rispondeva; ma la non è cosa che rimescoli il sangue! »

Riferiamo questo detto di Gluck perchè ne pare opportuno a tratteggiare l'indole speciale del robusto suo ingegno e il forte sentire che lo fece essere lo scrittore musicale più eminentemente tragico che mai finora si vanti nei fasti del melodramma. E noi ricordiamo ancora il fuoco e l'entusiasmo veramente artistico con cui l'autore della *Norma*, il quale un profondo studio aveva fatto delle partizioni di Gluck e meditatore l'alto e severo stile, manifestava il suo culto a quel genio potente attribuendo al medesimo il merito incomparabile d'aver scossa dalla sua languida mollezza la musa dei maestri del suo tempo troppo facili a blandire il gusto capriccioso e il sensualismo materiale della moltitudine. In parte oseremmo dire, fondati anche sull'opinione di Bellini da noi non dimenticata, che Gluck indusse nel melodramma tragico la medesima riforma cui l'Alfieri assoggettò volle la tragedia italiana tanto effeminata dai poveri imitatori del Trissino e del Maffei. Entrambi richiamar vollero lo stile alla severità energica, concisa, vibrata che meglio s'addice alla pittura delle passioni; entrambi, bandendo dalle forme gli oziosi riempitivi e i futili lenocinii, non mirarono che a dar robustezza ai loro concetti e a scuotere gli animi con impressioni rapide, continue, incalzanti. Altri punti di rassomiglianza tra l'autore dell'*Orfeo* e dell'*Alceste* e il grande Astigiano noi non dubiteremmo di poter scontrare, se in questi cenni, anziché una notizia biografica riguardante le artistiche vicende di Gluck, noi ci fossimo proposto l'esame della tempra del suo ingegno.

Nelle Opere che Gluck ebbe a scrivere per l'Italia, ben egli più di quanto si facesse per lo innanzi si era più o meno studiato ad esprimere nelle sue arie il senso delle parole e il carattere delle si-

tuazioni; ma solo in Inghilterra, ove gli spiriti più riflessivi parvero a lui più atti degli italiani ad accogliere e comprendere una simile riforma, accolse il primo pensiero di una musica veramente drammatica. E per avventura ei non si ingannava nel credere che il pubblico cui rapivano all'entusiasmo le meravigliose bellezze del teatro di Shakspeare avesse, meglio d'ogni altro, a comprendere ed apprezzare i suoi sforzi tendenti ad elevare l'arte musicale al vero splendore a lei serbato.

E qui non crediamo inopportuno osservare che i maggiori veramente mirabili sviluppi del melodramma si effettuarono più liberi e vennero più prontamente accolti là dove, per la più perfetta civiltà e cultura della nazione, gli spiriti erano meglio educati alle grandi bellezze della letteratura drammatica. Weber, Beethoven, Mozart, questi grandi campioni del melodramma romantico non ebbero mai altrove tanto plauso come nella patria di Schiller e di Goethe: Rossini scrisse il *Guglielmo Tell* nell'epoca in cui Parigi possedeva più di mille autori drammatici, tra i quali Delavigne, Dumas e Vittore Hugo; l'Italia nostra cominciò a ingiugnere a' suoi compositori una più stretta osservanza dell'alta estetica teatrale dopo che nauseata dalle mollezze e dalle assurdità de' librettisti metastasiani, educata da Alfieri, da Monti e da Foscolo ad un forte sentire, crasi venuta a poco a poco persuadendo che anche la scena musicale può essere elevata ad emulare i trionfi della musa tragica. - Ma tutto ciò sia detto per digressione, chè il pensiero da noi qui esposto di volo potrebbe di per sé solo essere tema a molte e molto importanti riflessioni.

Ora proseguiamo con Gluck.

Oltre le due Opere per iscrivere le quali era egli stato chiamato a Londra, un appaltatore, vilmente, avido di mettere a traffico l'ingegno del maestro da lui prezzolato, gli ingiungeva di scrivere un così detto *Pasticcio*, mosso dalla speranza di poter fare una buona speculazione sul capriccioso gusto della moltitudine che, a suo credere, sarebbe stata rapita da quella stolta profanazione. Ma per meglio comprendere ciò è duopo avvertire che per *pasticcio* intendevasi a' tempi di Gluck una specie di azione lirica alla quale si venivano adattando alla meglio dei pezzi di musica già acclamati in altre Opere, e tolti da queste senza riguardo ad altro che al loro merito meramente musicale. Il perchè Gluck, (il quale forse in quell'occasione si trovò suo malgrado costretto dal bisogno di denaro a commettere quel delitto di lesa arte che a' nostri molti compositori, ed anche de' primi, considerano come la regola ordinaria della loro professione) scelse da tutti i suoi spartiti le arie che maggiori e più costanti applausi avevano ottenuto, e col migliore artificio che poté le incastò nel poema che gli era stato dato, e che se non isbagliammo versava sulla favola di *Piramo e Tisbe*. Se non che, come avviene talora che dal male nasce il bene, da codesta specie di atto vandalico ispirato noi da altro che dalle strettezze del maestro forzato a far olocausto del suo buon senso alla mercenaria avidità dell'impressario, si originò in lui la convinzione più severa dell'alta importanza dell'arte sua. Alla rappresentazione dell'ingiuntogli sciagurato *pasticcio* egli ebbe a provar meraviglia forse non disgiunta da un segreto piacere a vedere come i pezzi che si grande effetto prodotto avevano nelle Opere per

le quali erano stati scritti, ne mancavano al tutto trasportati sopra altri concetti poetici, e applicati ad una diversa azione. Questo fatto che ad uno spirito mediocre non avrebbe detto nulla, fu come un lampo di luce al forte e meditativo suo ingegno. Ponderandolo attentamente ei venne a trarne per corollario quell'assoma dell'arte che noi al presente consideriamo come vietato e poco men che comune, ma la cui verità a' giorni di Gluck a malapena era sospettata dai più eletti spiriti, e il volgo ignaro intravedeva incerto e dubbioso: val a dire che ogni musica per quanto *musicalmente parlando* possa giudicarsi bene composta ed elaborata, perde metà del suo pregio, se scritta che sia per la scena, non si accorda nel generale concetto e nell'espressione parziale col senso drammatico della situazione ch'ella deve colorire e degli affetti cui debbe prestare il suo linguaggio. Da questa prima deduzione ei scese ad altre di un significato non meno luminoso; non doversi cioè sperare di poter dare alla musica tutta la energia e il prestigio di che è suscettiva se non se in quanto ella si sposi ad una poesia animata e semplice che con verità dipinga de' sentimenti naturali e ben determinati; potere la musica mutarsi in un linguaggio sensibile proprio a ritrarre tutti i movimenti del cuore umano, ma a ciò esser duopo che il canto segua esattamente il ritmo e gli accenti della parola e che gli stromenti che lo accompagnano concorrono colla loro espressione propria o a rinvigorire quella del canto od a contrastare con essa, secondochè è voluto dalla situazione e dalle parole ».

Intanto la sua già grande riputazione lo faceva richiamare in Italia. A Roma dava la *Clemenza di Tito* e l'*Antigone* nel 1756; scriveva la *Clelia* per l'apertura di un nuovo teatro; in seguito si trasferiva a Parma ove produceva *Bauci e Filomene*, e l'*Aristeo*.

Nelle Opere o menzionate recò Gluck molto innanzi la riforma del suo stile. Ogni novella produzione della sua penna era un passo di più ch'ei muoveva sulla strada già tracciata nella sua mente. Però, ben egli sapeva che indarno sarebbesi adoperato a far compiuta la meditata rivoluzione musicale, se non collegavasi alla difficile impresa con un poeta che sapesse comprendere l'alta portata de' suoi pensieri e fosse disposto ad assecondarlo e avesse la capacità e la dottrina necessarie a tant'uopo.

Era egli intimamente convinto che i poemi del nostro Metastasio, quantunque pieni delle maggiori bellezze, non solo per quanto è della poesia, ma ed anco per la verità e vivezza del dialogo, per il taglio di certe arie e in ispecie de' duetti, pure non si prestavano all'ampio sviluppo dei grandi effetti tragico-musicali di cui egli credeva suscettivo il melodramma. E principalmente ei sentiva la necessità di intrecciare nell'azione i cori, e anzi appoggiar ad essi gran parte di questa; persuaso come era che nulla vi ha che meglio si presti alle grandi e forti ispirazioni della musica teatrale quanto i sentimenti manifestati a un sol tratto da una moltitudine di persone in istato di passione. Fu ventura ch'ei si scontrasse col poeta Calzabigi, il quale, già pensato avendo da sé alle imperfezioni dell'Opera italiana, prestamente si penetrò de' medesimi suoi principii, e fu oltremodo soddisfatto di poter giovare ad un compositore il quale si proponeva di addurre a compimento una clamorosa rivoluzione in una importantissima parte della letteratura e delle Belle Arti.

Mosso da questo nobile desiderio, il Calzabigi scrisse a Vienna i melodrammi l'*Alceste*, il *Paride ed Elena* e l'*Orfeo*, e il Gluck, perfettamente d'accordo con esso, intese a musicarli. Or dunque si noti che se la forte intelligenza di un alemanno compositore potè concepire la possibilità di alzare l'Opera in musica in un orizzonte di idee tutto nuovo e più splendido, a questo grande progresso di una forma dell'arte d'origine interamente italiana contribuì in molta parte anche il genio poetico dell'Italia che nel celebre amico e nel sagace critico di Alfieri non ebbe di certo un oscuro interprete.

Meno ricchi di poesia dei melodrammi del Metastasio ma più felicemente combinati per la musica, i poemi del Calzabigi offrono delle situazioni tragiche del più grande effetto. E per vero ove trovare scene più acciaccate alle ispirazioni di un compositore filosofo di quelle bellissime in cui Alceste consulta l'oracolo sulla sorte del suo sposo, e udito che solo col perire per esso ci sarà salvo, mossa da eroico affetto si propone di compire volontaria il magnanimo sacrificio? Ove trovare un punto drammatico nel quale al maggior segno sia recato il contrasto dell'amore e del dolore come nella scena in cui Admeto, vedendo la sposa in preda a mortale mestizia, insiste per scoprirne la segreta cagione, e la tenera Alceste, che già si votò per lui ai mani infernali, si sforza a nascondergliela onde egli non abbia ad opporsi al grande suo atto?

Ma anche a giudizio del sig. Fétis, nulla vi ha che in tal genere di poesia musicale possa reggere al confronto del magnifico quadro che offre il secondo atto dell'*Orfeo*. « Egli è appunto in questa seconda parte, dice il sullodato critico, che Gluck poggiò al maggior grado di sublimità cui giugnese mai! Al solo udire il primo motivo, lo spettatore già presente tutto l'effetto della scena che si svolgerà dinanzi a lui. La perfetta gradazione osservata nelle sensazioni dei cori di demoni, la novità delle forme, e soprattutto la dolcezza ammirabile che domina in tutto il canto d'Orfeo, formano di questa scena un capolavoro che resisterà a tutti i capricci della moda e che sarà sempre considerato come una delle più belle produzioni del genio (4) ».

Ora per conto nostro vogliamo far osservare con quale scelta e sobrietà di mezzi sia in questo pezzo vivamente tratteggiato il carattere della scena in cui si mescono e si alternano il patetico e il terribile. L'istromentazione robusta senza essere rumorosa, energica senza abuso dei naturali effetti dell'orchestra, è pittoresca per eccellenza. Un non so che di truce e di selvaggio spira dall'insieme de' cori delle furie e dalla musica delle loro danze infernali, di mezzo al qual cupo fragore si espande e si distacca con lieve e trasparente ricamo di note il soave e pietoso canto di Orfeo.... Sulle prime i demoni, cui egli supplica a volergli concedere il passo nell'Erebo per trarne la moglie, gli si oppongono, ed è mirabile l'effetto di quel ferale *Mo* ripetuto con tetra ostinatezza a interrompere i patetici accenti del supplicante; ma poi a poco a poco le patetiche melodie dello sposo di Euridice scendono perfino quegli animi inesorati: il fragore ad arte irrequieto e in-

sistente dei ritornelli stromentali si viene sedando; i latrati di Cerbero, espressi da un gruppo di note de' violini e delle viole gittate ad una sola arcata, si tacciono. È vinta la lotta tra la natura infernale e il divino genio del canto; si aprono stridendo le porte degli abissi, cessa l'agitarsi minaccioso delle furie e pare quasi che coi movimenti più tranquilli della musica e coi meno aspri contrasti delle dissonanze armoniche abbia voluto il compositore esprimere quella interna soddisfazione che prova lo spettatore al vedere esaudite le pietose istanze del tracio cantore, e dipingere il gradato ritorno del silenzio letale che dominar deve nel soggiorno delle ombre.

Questa aria con cori dell'*Orfeo* di Gluck per semplicità di fattura e grandiosità di concetto e forza di ispirazione è mirabile come una delle più belle scene di Sofocle, di Euripide o di Alfieri, come una delle più ispirate tele di Raffaello, come una pagina de' *Martiri* di Chateaubriand, come un *Imo sacro* di Manzoni!

Felice la penna del critico, allorchè si incontra in simili temi! G. Battaglia.

TEODORO DHÖLER

SECONDA ACCADEMIA data nel Ridotto dell'I. R. TEATRO DELLA SCALA, la mattina del 20 corrente.

Per comune consentimento in Italia, Francia ed Inghilterra Teodoro Dhöler vien amoverato nel rango delle *pianistiche* sommità dell'epoca. Senza un merito trascendente non puossi aspirare ad un tanto onore. In fatto questo artista sommanente distinguè tanto pel talento di esecuzione, quanto per le sue composizioni. È una doppia gloria che offre da registrarsi ne' nostri fasti musico-stromentali.

Egli al pianoforte non affetta alcuna di quelle attitudini preparate, alcuni di quei gesti di apparato, per cui non pochi concertisti dalla moltitudine fansi segnare a dito; con semplicità e senza affettazione, ponsi al prediletto istromento. Nelle prime battute sarebbesi quasi tentati supporre in lui una certa timidezza, ma poscia a poco a poco la sua esecuzione diviene animata, agile, energica, pomposa. Tratto tratto dimostra di saper *cantare* con soavità ed espressione, di cui ne sia una convincente prova l'elegante ed affettuosa maniera colla quale toccò il tema dell'*Anna Bolena*; in complesso però, come la maggior parte de' pianisti-compositori, lasciò predominare dalla mania di sorprendere, e ad un tale scopo sacrifica qualche volta la finitezza e la chiarezza, per sfoggiare di precipitose immani difficoltà di maneggio, in cui senza contrasto è veramente straordinario; di esse abbiamo già accennato nel N. 4 di questa *Gazzetta*.

Come autore poi a noi sembra possa andar del paro de' giovani suoi rivali, ma tanto a lui come agli altri, eccettuato Chopin che batte una via meno popolare, ma assai più utile per l'arte, resta ancora un bello spazio a percorrere prima di raggiungere un'alta meta. Noi non professiamo molta stima pel genere a cui Listz e Thalberg e loro imitatori di preferenza si sono esercitati: le fantasie, i capricci e le variazioni sopra temi favoriti sono sempre da considerarsi siccome un Melodramma per un'Operetta in musica composto dietro un poema. In tali pezzi non può esservi vera creazione e dove manca il fuoco rinvivatore dell'inventiva, che cosa è mai la musica?...

Frattanto, astrazione fatta dal futile genere a cui appartengono, abbiansi le dovute lodi la *Fantasia sull'Anna Bolena* ed il *Capriccio sull'Assedio di Corinto*, insieme cogli eccellenti studi da Dhöler meravigliosamente eseguiti nella mattina del 20 corrente. — La brillante *fantasia* sulla melodica *cavatina* di Donizetti si apre con una magnifica introduzione, nella seconda pagina della quale la mano sinistra sola intuona un cantabile accompagnato da accordi, producenti l'effetto di uno squarcio a quattro mani; la terza variazione è pure assai notevole. — Al difficile *capriccio* sull'introduzione dell'*Assedio di Corinto*, senza dubbio si compete un ragguardevole posto fra le recenti composizioni da concerto; è di uno stile grandioso e degno de' superbi concepimenti rossiniani su cui è basato. — Gli studi N. 9 ed ultimo della raccolta da Dhöler dedicata a Berlioz, sono due differenti perle musicali di moltissimo valore. L'ultimo *allegro* a tempo ordinario in *fa diesis* interrotto da un *andante grazioso* a 6 e 8, indipendentemente dalle qualità scolastiche per cui denominasi anche *trillo*, serve assai bene di preparazione alla cadenza e di esercizio per incrociare le braccia e per assicurarsi nei salti.

Ommetteremo di parlare della riduzione dell'*andante* della *Sonnambula*, dell'esecuzione del finale della *Lucia* trascritto da Liszt, e della marcia *ungarese*: Dhöler, sopprimendoli, sarebbesi risparmiato un'eccessiva e troppo prolungata fatica.

Abbiamo riservato per ultimo il famoso *settimino* di Hummel, opera sublime per ispirazione e per scienza, che dir potrebbesi la più bella epopea della musica concertata per pianoforte ed altri istromenti. Se le produzioni colle quali i giovani pianisti moderni meravigliano l'Europa non si allontanassero di troppo dalle forme di questo classico capolavoro, ora tanto non si deplorerebbe il decadimento dell'arte in riguardo alla ragionata musica per pianoforte! Dhöler nell'interpretare il primo tempo del *settimino*, mostrò altrettanto di bravura, che di buon gusto e sentire, e noi siamo stati trasportati in un incantevole estasi; ma nel finale, forse per motivi a lui estranei, non abbiamo potuto ammirare che la velocità nel trascorrere da un passo all'altro.

Nel Ridotto della Scala il sommo pianista italiano piacque molto più che nella prima sua accademia al teatro, e ne' singoli pezzi di sua composizione suscitò un indicibile entusiasmo nell'uditorio, composto dal fiore della società e del dilettantismo milanese. Per aderire al desiderio di molti Dhöler prima della sua partenza per Vienna annunziò una terza ed ultima accademia (4).

(4) Questa ultima accademia ebbe in fatti luogo giovedì sera nell'I. R. Teatro alla Scala. Dhöler in varj pezzi rinnovò le prestigiose sue prove sul pianoforte, e dovette replicare il bel *divertimento* sulla *Saffini*. Il violinista Bazzini, felicemente espresse i canti dell'aria finale della *Lucia*, di cui gli uditori chiesero la replica, invece della quale i due valenti suonatori comparvero ad eseguire insieme il duo di Benedict e Bériot sulla *Sonnambula*, che fu meno applaudito dell'altro sulla *Norma*.

RASSEGNA MELODRAMMATICA.
L'OPALISA del maestro NINI, il BE-
LISARIO di DONIZETTI, ec., ec. (1).

Cominciamo con un complimento: la nuova Opera del maestro Nini è sparsa di buoni pensieri melodici se non in tutto peregrini, svolti però con sull'acuto garbo. Ma certo

(1) I. R. Teatro alla Scala, le sere del 19 e 22 febbraio, 1832.

(1) Veggasi il pezzo che si unisce in partizione e che forma il N. 2 della nostra *Antologia Classica Musicale*.

GAZZETTA MUSICALE

N. 10. DOMENICA
6 Marzo 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitola ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• La musique, par des inflexions rives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, sonnet la nature entière à ses servantes imitations, et parle ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir. •
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 429; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

SUONATA QUASI FANTASIA

In *Do diesis minore*, di BEETHOVEN (1).

Unito a questo numero della nostra Gazzetta presentiamo a nostri cortesi associati, come già abbiamo annunciato, un pezzo per pianoforte solo. È una sonata o fantasia di Beethoven. Il nome del sommo Alemanno basta all'illustrazione del pezzo. E d'altronde, quand'anche il volessimo, ci sarebbe egli possibile l'additarne, enumerarne tutte le singole bellezze, se ogni concetto, ogni frase e gemma inestimabile? L'autore stesso ha intitolato del nome di *Fantasia*, e tanta di vera fantasia ne racchiude questo pezzo che con più conveniente appellazione non potrebbe nomarsi. Così questo vocabolo titolare non fosse tanto invitato al giorno d'oggi, che le composizioni le più abiette non si ha vergogna di fregarle del presuntuoso nome di *fantasia*! Inutile dunque sarebbe il fermarsi a lodare la malinconica e quasi misteriosa grandezza dell'*adagio*, la soavità e l'affettuosa semplicità del *minuetto* e la tempestosa passione, e quel succedersi e incalzarsi di *crecendi* nell'ultimo tempo che risvegliano nello spirito di chi ascolta un misto di idee nuove e di potenti emozioni. Reputiamo vana ogni analisi minuta, persuasi che chi ha cuore non può non penetrarsi del forte sentire dell'autore, e a chi non ne ha apparirebbe inutile e ridicola ed esagerata ogni nostra lode. Ne piace chiudere questo cenno col notare che anche un nostro grande compositore italiano senti certamente al pari di noi le bellezze di questo componimento. Egli è Bellini, il quale non credette umiliare se stesso commettendo per lo appunto un non lieve plagio. Il noto coro in *fa* della sua Opera *Bianca* e *Fernando*, riportato poi nel secondo atto della *Norma*, non è esso, pel tratto di molte misure, copiato a puntino dal primo tempo di questa *Fantasia*?

Avremmo amato potere, unitamente a questo pezzo, offrire a' nostri lettori alcune notizie biografiche sulla vita e le opere del sommo compositore, come abbiamo fatto nel numero scorso col cenno su *Cristoforo Glück*, ma la quantità delle materie ce lo divieta per ora. Non mancheremo in seguito di svincolarci anche di questa come di tutte le altre promesse che abbiamo date ai nostri benevoli associati.

A. M.

(1) Vedi il pezzo unito a questa Gazzetta.

COMPOSITORI ITALIANI

CONTEMPORANEI

Segue la seconda lettera del signor Fétis (2).

(Nel dare il seguito della terza lettera del sig. Fétis sullo stato delle arti musicali in Italia, e nell'avvertire ch'essa riguarda specialmente i nostri compositori oventi più conosciuti aggiugniamo che con alcune poche note un nostro collaboratore ha procurato di supplire alla imperfezione dei rapidi poco diligentissimi dell'E. Prof. di Bruxelles. Però ci riserbiamo di tener discorso molto più di proposito intorno ai diversi artisti, nominati ora poco meno che di sfuggita, allorchè nel continuare gli articoli della storia del melodramma, avremo ad occuparci parzialmente delle varie vicende del teatro lirico italiano nell'epoca contemporanea e a dimostrare fin dove sieno vere le accuse di povertà che ci vengono date dagli stranieri, e a rendere la dovuta giustizia al genio musicale della nostra nazione).

Pochi grandi compositori drammatici ebbero i natali nell'alta Italia dopo la fine del XVII secolo; la Lombardia, il Veneto e fin la Toscana non poterono vantare brillanti produzioni melodrammatiche se non se dal 1590 fino verso al 1700 (3). Venezia si distinse specialmente per le Opere di Monteverde, di Cavalli, di Rovita, di Cesti, di Sartorio, di Ziani, di Legrenzi, di Pallavicino, di Bassani, di Pollaro, di Caldara, di Gasparini e di Lotti. Nel XVIII secolo non si amovera altr' uomo di ingegno superiore in questo genere tranne Galuppi (4). In questo medesimo secolo Firenze poté vantare Cherubini, il più profondo e svariato nello stile tra tutti i musicanti dell'epoca nostra, e Parma fu patria di Paer, destinato a mio giudizio ad occupare nell'arte un posto più luminoso di quello che gli fu dato e che probabilmente sariasi meritato se più seria fosse stata la sua esistenza. Milano non poté menar vanto fino al presente di verun com-

(2) Vedi i numeri 2, 4 e 6 di questa Gazzetta Musicale.

(3) Questa proposizione è erronea ed apertamente contraddicente colle citazioni dell'istesso Mons. Fétis. Anche ne' secoli XVII e XIX l'alta Italia può vantare brillanti Opere teatrali applaudite dovunque; e molte ne hanno composte gli stessi autori di cui Mons. Fétis parla nelle sue lettere, fra i quali al presente emerge Donizetti, illustrazione ora mal europea.

(4) Oltre il celebre Galuppi, soprannominato il *Buranello*, nel secolo XVIII lo stato Veneto ha prodotto Ferdinando Bertouli, Cazzaniga, Nasolini, Salieri ecc.

positore illustrato dalla scena (5), e il suo Conservatorio non corrispose alle speranze che aveva fatte concepire sotto questo speciale aspetto (6). Per questa città non è dunque da aversi in conto il tempo passato; le rimane l'avvenire. Fra i giovani compositori usciti nei passati anni dal suo Conservatorio è distinto il Mazzucato, il quale dopo un viaggio a Parigi, fece ritorno alla sua patria ove al presente è professore di canto per le fanciulle nell' L. R. Conservatorio. Già da due anni questo giovane artista fece le prime sue prove sul teatro Carcano, indi alla Scala, nell'*Esmeralda*, nei *Corsari* ed altre Opere (7). Dei motivi non sufficientemente sviluppati, ma pur tessuti di idee abbastanza felici, delle formole del giorno, una stromentazione clamorosa e uno scrivere negletto; ecco quanto osservarsi nelle prime produzioni di un ingegno non ancora maturo, e che difficilmente si addurra al suo pieno sviluppo, se il signor Mazzucato non esce dal recinto di Milano. Egli ha bisogno di vedere, di studiare, di perdere certe abitudini di forme e di sistemi che al presente sono il maggior ostacolo che si opponga allo sviluppamento dell'individualismo de' giovani compositori.

I signori Speranza di Parma, e Mabellini di Pistoja sono anch' essi de' giovani scrittori melodrammatici nativi dell'alta Italia, i quali fecero le prime lor prove negli or passati anni, ma del cui ingegno mal si saprebbe profirere un imparziale giudizio. Il primo che compì i suoi studi a Parma si fece chiaro coi *Due Figaro*, Opera composta pel Teatro di Torino e con buon esito rappresentata l'autunno dell'anno 1859. L'*Artino* scritto pel teatro Carignano nella città stessa ebbe meno prospera fortuna, e d'allora in poi molte cadute a Lucca e a Firenze hanno compromessa la carriera del signor Speranza (8). Il signor Mabellini fece i suoi primi studii

(4) Questa dura tacca apposta alla nostra città è pur troppo abbastanza fondata. Milano manca assolutamente di compositori drammatici risai celebri anche presso le straniere nazioni. Nella nostra deficienza sotto un tale riguardo giovi in parte il nominare Vignati, Lamputnani, Monza, Bigatti, Brambilla, Mariani; si noti però che le Opere di quest'ultimo, in ispecie il *Bravo*, l'*Tidegonda* e la *Xenofila* di recente sono state applaudite in varj teatri di Francia, di Germania e d'Italia.

(5) Fra gli allievi del nostro Conservatorio si distinse Soliva l'autore della *Testa di bronzo*, quindi Schira, Pugnì, ecc.

(6) L'ustinese Mazzucato non intraprese i suoi studii nel Conservatorio milanese, ed egli fino dal 1834 diede a Padova la *Fidanzata di Lammermoor*, a cui tenne dietro il *Don Chisciotte* al teatro della Canobbiana, l'*Esmeralda* a Mantova, i *Corsari* alla Scala ed i *due Sargenti* al Re.

(7) Il maestro Speranza dopo l'*Artino* non ha fatto altra caduta che nello scorso carnevale a Lucca col *Po-stiglione di Lanjoumeau*.

musicali a Firenze. Alcuni ricchi abitanti di questa città concorsero a somministrare la somma necessaria a dargli i mezzi di recarsi a compiere la sua educazione presso Mercadante a Novara. *Rolla*, la prima sua Opera, fu rappresentata a Torino nel mese di Novembre del 1840, e il pubblico la accolse con favore, benchè vi trovasse molto più imitazione dello stile del suo maestro che non vera originalità. Una nuova Opera di sua composizione doveva rappresentarsi nella città stessa lo scorso autunno; ma non essendo io passato da Torino al mio ritorno, non so quale sorte ottenesse (1). Ho anche udito parlare di un signor Verdi, nativo dello stato di Parma, il quale fece rappresentare a Milano nell'autunno del 1859 un *Oberto Conte di san Bonifacio*, il cui buon successo offriva delle speranze che poi svanirono senza ch'ei desse altri saggi del suo talento (2).

Il Torrighiani di Parma è dotato di una felice organizzazione sopra tutti gli altri giovani compositori che da due o tre anni si esperimentarono sulla scena, ed è forse quegli che offre migliori speranze. Proveniente da una famiglia agiata, ei non esercitò finora il suo ingegno che in qualità di dilettante. Prime sue produzioni furono delle sinfonie e delle cantate, e per la prima volta ei si produceva sulla scena allorchè io giunsi a Napoli. La sua Opera intitolata *Ulrico di Oxford* venne rappresentata al teatro del Fondo l'11 Agosto del 1841. Il suo successo non fu clamoroso, ma si trovano nel suo lavoro dei tratti che indicano un concepimento più forte di quello di che dieder prova molti giovani musicanti i cui saggi furono d'assai più felici. La cattiva fortuna di *Ulrico di Oxford* vuolsi particolarmente attribuire ai cantanti, i quali molto male lo interpretarono. Pareva un impegno preso a chi faceva peggio; poichè l'orchestra e i cori gareggiavano cogli attori a manomettere la musica: la messa in iscena, gli abiti e le decorazioni erano degne dell'esecuzione. Parma è notevole al presente pe' molti compositori drammatici che diede all'Italia, poichè non solo Speranza e Torrighiani si annoverano come nativi di questa città, ma ed anco i giovani maestri Luigi Finali, Luigi Savi (3) e Gualtiero Sanelli; nulla io conosco delle loro Opere.

Sono questi i nomi de' compositori di musica che colpirono il mio orecchio prima del mio arrivo a Napoli. A Venezia nulla mi venne trovato (4), ne fui punto più felice a Firenze ed a Roma. Non debbo però tacere di alcuni giovani usciti dal Liceo Musicale di Bologna, sebbene nessuno di essi offra prova di eletto ingegno. Il più anziano tra costoro è il maestro Nini, il quale, dopo aver vissuti parecchi anni in Russia, scrisse al suo ritorno in Italia *Ida della Torre* per un teatro di second'ordine a Venezia. Accolto con favore su questa scena di poco conto, ei cadde alla Scala di Milano. Molte Opere fece succedere il Nini a questo primo saggio, tra le altre la *Marescialla d'Anere*, la qual gode di qualche

voga. Selli, altro allievo del Liceo di Bologna scrisse a Roma la *Medea* e a Torino un'Opera buffa di cui più non ricordo il nome. Per ultimo Campana, parimente allievo di quel Liceo, è autore di alcune Opere rappresentate a Livorno e non punto conosciute fuor delle mura di questa città.

Napoli ebbe sempre gran quantità di compositori drammatici educati ne' conservatorii, i cui saggi furono spesso non conosciuti che ne' piccoli teatri pe' quali ei li avevano scritti. Abbenchè non vi sia più se non se una sola scuola di questo genere, si annoverano non di meno a Napoli molti maestri ed amatori i quali compongono pei teatri di questa città. Ve ne ha pure taluni la cui fecondità poté eguagliare la ricca vena dei maestri più celebri, e che nondimeno non poterono farsi considerare in Europa quali rappresentanti dell'arte dell'epoca loro, sebbene siano in generale dotati di organizzazione musicale, ma essi compongono con negligenza nel genere di moda, senza cercare a dare al loro ingegno e alle produzioni loro un'impronta individuale col mezzo della meditazione. In questi climi si gode della musica come d'una cosa piacevole, ma non ci si dà la menoma importanza, e nessuno immagina che la sia un'arte colla quale poter passare alla posterità. Supponete un francese od un tedesco che sia dotato dell'organizzazione musicale di uno di tali piccoli maestri di Napoli ed avrete un artista di nome, tutto intento a dar sviluppo collo studio alle naturali sue facultà, rinvigorendosi nella dottrina a forza di gareggiare co' suoi rivali e correggendo i propri difetti dietro gli avvertimenti sempre significanti di un pubblico illuminato.

Il più vecchio tra i compositori napoletani non conosciuti che vivono a Napoli è, se non mi sbaglio, Pasquale Sogner, nato in questa città nel 1795 e figlio di un musicante di qualche merito. Era egli già distinto artista all'età di diciassette anni. Nel 1812 egli dirigeva l'orchestra del teatro di Livorno, ma poco tempo dopo fece ritorno a Napoli. Era egli veramente un uomo di genio; si hanno di lui dei trio, de' quartetti e de' concerti pieni di cose nuove; le sue Opere brillano principalmente per delle idee originali mescolate a molte negligenze.

Dopo Sogner ci si appresenta Raimondi altrevolte professore di composizione al Conservatorio di Napoli, ed ora direttore di quello di Palermo (5). Per lungo tempo godette fama di dotto armonista, sebbene possedesse ben meglio le tradizioni scolastiche anzichè la vera dottrina d'un professore. In molto giovane età scrisse l'*Oracolo di Delfo* rappresentato al teatro di San Carlo il 16 Agosto 1811. Quest'Opera produsse una molto debole sensazione, e nove anni trascorsero prima che Raimondi facesse comparire sulla scena una nuova sua Opera. Finalmente il 19 Marzo del 1820, diede il suo *Ciro in Babilonia* che non fu più fortunato dell'*Oracolo di Delfo*. Venti altre Opere del medesimo compositore che si succedettero sui teatri san Carlo e del Fondo fino alla fine del 1858 non procacciarono a Raimondi altra maggior riputazione se non se quella di musicante istruito, ma privo di genio. E in verità c'è da sgomentarsi a pensare che con un sì voluminoso bagaglio musicale e con tante

Opere, neppur un'aria, neppur un pezzo qualunque abbia sopravvissuto e varcati i confini di Napoli per recare altrove il nome dell'autore!

Gli altri compositori napoletani appartenenti all'epoca attuale de' quali mi rimaneva a parlare, tutti dal più al meno attendono in giornata a produrre delle Opere. A capo di essi, seguendo l'ordine di anzianità, si annovera il signor Aspa nato a Messina nel 1800, e il quale, se non mi sbaglio, fu educato alle lezioni di Zingarelli. Dell'età di quarant'anni passati non vuolsi più classificare tra i giovani artisti, e di qualsivoglia guisa lo si giudichi, debbesi considerare come già maturo il suo ingegno, e non si può dire ch'ei dia o non dia delle speranze. Prima che lo stile alla moda avesse trovati tanti imitatori, la maniera del signor Aspa aveva già preso un carattere più analogo allo stile rossiniano, il quale sembrami aver egli conservato fino al presente.

Nelle cose sue da me udite mi parve scorgere un buon sentimento della scena, dell'acume nella disposizione degli effetti, un'armonia regolare e un buon sistema di stromentazione; ma poche idee e molte reminiscenze. Il *Proscritto*, ultima sua Opera rappresentata al teatro Nuovo pochi giorni prima del mio arrivo a Napoli, e che fu ben accolta dal pubblico, è tale partizione che ai soli napoletani può piacere a cagione di una parte buffa scritta nel dialetto dell'ultima classe del popolo di Napoli, e contiene molte belle cose nel vero stile buffo italiano, molto differente da quello dell'*Opera-comique* francese. Sgraziatamente quello spartito contiene delle rimembranze dell'*Ingauno felice* e dell'*Italiana in Algeri*.

Al pari di Raimondi il sig. Aspa ebbe una penna molto feconda, non dirò già lo stesso della fantasia.

Il signor Salvatore Sarmiento, altro compositore siciliano, nato nelle vicinanze di Palermo nel 1816, e quindi molto più giovane del sig. Aspa, fece i suoi studii nel Conservatorio di Napoli e fu allievo di Zingarelli, tutto quel più che si poteva esserlo di quel maestro negli ultimi suoi giorni. Esordì nella sua carriera coll'Opera *Valeria*, ossia la *Cieca* rappresentata al teatro San Carlo il 31 marzo 1858. Vi si notarono alcuni graziosi pezzi; ma *Affonso d'Arragona*, che il signor Sarmiento fece rappresentare alcuni mesi dopo, sembrò molto più debole e non ebbe verun esito. Nell'agosto del 1841 fece rappresentare *Rolla* al teatro del Fondo: quest'Opera produsse poco effetto e non dà diritto all'autore di essere considerato tra coloro dai quali si possa sperare qualche cosa per la rigenerazione futura dell'Opera italiana.

Da alcuni anni in qua il Conservatorio di Napoli vide uscire dal suo recinto molti allievi i quali si slanciarono sulla carriera drammatica. Il più degno tra essi è il signor Lillo, che esordì coll'Opera *Odda di Bernauer* rappresentata al teatro di San Carlo il 22 febbraio 1857. Abbenchè si notasse di inesperienza questa prima partizione del giovane maestro, si applaudirono nondimeno diversi buoni pezzi i quali procacciarongli una scrittura per Venezia ove scrisse un'Opera, di cui non ricordo il titolo, e che si produsse nella stagione medesima nella quale Mercadante diede il suo *Bravo* (6).

Non essendo felicemente riuscita la sua Opera, il signor Lillo tornò a Napoli ove diede il *Conte di Chalais*, nel mese d'Ot-

(1) Leggasi *Due Illustri Rivali*.

(1) In fatto ivi fu rappresentata col titolo di *Ginevra degli Alimieri* e non piacque.

(2) Nel 1840 Verdi compose per la Scala *Un giorno di regno* senza corrispondere all'aspettativa che di lui si aveva. Ora sta provando nell'istesso teatro il *Yabucco* nel quale, a giudizio di taluno, è manifesto aver il Verdi fatto de' progressi.

(3) Morì al principio del corrente anno, e a parer nostro non era a confondersi col Sanelli e col Finali.

(4) Se l'eruditissimo signor Fétis si fosse dato premura di assumere le necessarie informazioni a Venezia avrebbe potuto conoscere Ferrari, che già diede ripetute prove del suo ingegno, e Buzzoli.

(5) A noi sembra che Sogner dovrebbe posarsi al dotto Raimondi, da taluno tenuto siccome il più valente contrapuntista d'Italia. Per non dir d'altro, il suo *Pentaglio* non solo a Napoli quasi ogni anno si riproduce con festa di quel pubblico, ma venne eziandio rappresentato in altre città.

tobre 1859, poi l'*Osteria di Andujar* nel mese di settembre del 1840, e per ultimo *Cristina di Svezia* il 21 gennaio 1841. Queste Opere ottennero buon successo e fecero stimare il loro autore come il più valente fra i giovani artisti che percorrono la sua medesima carriera.

Tuttavolta a me sembra sieno mancati di originalità le sue composizioni da me vedute, e nelle cui bellezze ravvisi più di buon gusto e di intelligente disposizione che non invenzione. Tutt' al più dobbiam dire che questa benedetta invenzione tanto rara nelle arti non è punto eccitata nell'artista italiano dalla inclinazione del pubblico. Molte volte mi fu data occasione di osservare che a Milano, a Roma e a Napoli non si ama prestare alla musica la seria attenzione che esige ogni novità per essere compresa. Gli italiani allorché si recano ad udire una musica ci vanno preparati a ricevere delle impressioni passionante di piacere o di disgusto, non mai a far uso dello spirito d'analisi. Le cose che in fatto di musica già conoscono, piacciono ad essi di più di quelle che sono per essi interamente nuove, e ciò per la ragione che non han bisogno di giudicarle. Una prima rappresentazione è una specie di crisi per loro organi: questa crisi diventa quasi dolorosa se qualche novità di stile si presenta a sorprendere le loro orecchie, e si può affermare in prevenzione che la prima impressione sarà per essi sempre sfavorevole. Ecco da che deriva che il successo delle nuove produzioni non è confermato in Italia se non dopo ripetuti esperimenti. Adunque non facciamo meraviglia se veggiamo la maggior parte de' giovani compositori non fare sforzi di sorta per creare un migliore e nuovo ordine di cose nella musica drammatica; essi non sono nella necessità di dover soddisfare ad un bisogno, ed anzi hanno argomento da tenere de' rovesci a volersi cimentare a sperimenti di novità. Non vi ha via di mezzo per essi; è necessario che la natura li abbia dotati di un genio sovrerchiante come quello di Rossini, genio che signoreggia e trionfa sempre degli ostacoli; o son costretti a seguire modestamente le vie già segnate e il gusto dominante, senza osar di tentare delle parziali modificazioni quasi sempre mal accolte (4). Il perchè in Italia non vi ha mai, a dir giusto, che un solo stile (5), laddove in Francia, in Germania ogni artista ha il suo proprio stile più o meno notevole per alcune delle mezzane prerogative che non costituiscono l'uomo di genio, ma si l'uomo di ingegno.

Dopo i compositori da me or nominati, si riscontra il signor Selli, parimente allievo del Conservatorio, autore di una *Ricciarda*, rappresentata a San Carlo il mese di Giugno del 1859 senza buon effetto; il signor Siri autore di *Recliner* ed altre diverse Opere quasi tutte dimenticate non

appena prodotte; il sig. Rossi che scrisse *Amelia* ed altri spartiti de' quali più non ricordo il titolo; il signor Praviller autore del *Ballerino* rappresentato al Fondo: in fine altri nomi più o meno oscuri. Non devo dimenticare un certo signor Cohen, israelita, nativo di Napoli, che scrisse a Livorno e a Firenze con poco esito e che ho scontrato a Bologna occupato a preparare la rappresentazione di un'Opera che doveasi cantare da madamigella Novello. Moriani e Coletti, lo scorso autunno. Egli recavasi soventi volte da Rossini, il quale parlandogli della sua Opera gli diceva sorridendo e guardando me di sott'occhio con una smorfia piccante: non dimenticate il *pizzicato*. Il gran maestro mi diede poi la spiegazione di questo motto informandomi che il sig. Cohen aveva accompagnate quasi tutte le melodie delle prime sue partizioni cogli stromenti a corde pizzicate.

Sonovi a Napoli molti dilettanti i quali scrivono per istinto senza aver imparato la composizione e danno buoni saggi del loro ingegno, solo perchè dotati della felice organizzazione propria del napoletano nato per la musica. Fra costoro vuoi citare il conte Gabrieli che scrisse la musica di molti Balli e di alcune Opere che più volte rappresentaronsi durante il mio soggiorno a Napoli, al teatro Nuovo e al teatro del Fondo. Citerò anche il marchese Staffa, d'una delle primarie famiglie di Napoli, il quale fu mostra sulle prime di volere dedicarsi con ardore al culto dell'arte, ma in questi ultimi tempi pare l'abbia abbandonata per attendere agli affari pubblici. Sono note le sue Opere la *Francesca da Rimini* rappresentata al San Carlo nel mese di marzo del 1851, e la *Battaglia di Navarino* che ebbero qualche successo.

Anche alcuni stranieri scrivono di tanto in tanto pei teatri italiani. Trovasi a capo di essi il sig. Miller, valente scrittore musicale per forza di organizzazione e per educazione, che pur non ebbe buona fortuna a Milano. Segue il sig. Ottone Nicolai di Berlino, il quale dal 1855 in poi fece molti viaggi in Italia e produsse alcune sue composizioni a Livorno e a Torino. Per ultimo si nomina uno spagnuolo, il signor Genovez, il quale scrisse per il Fondo a Napoli *Bianca di Belmonte* nel 1855 ed un'altra Opera a San Carlo nel 1840.

In tutti i compositori or nominati io non credo che si trovi l'uomo predestinato a dare all'arte un più nobile indirizzo di quello sul quale ella procede al presente. Fin al di d'oggi l'esistenza di quest'uomo è ancora un mistero; ma io penso che ci non tarderà a manifestarsi, perocchè un popolo il quale per molto tempo diede un gran numero d'artisti di primo ordine al resto del mondo non può essere stato colpito tutt'a un tratto da sterilità e da maledizione (6)!

FÉTIS padre

Direttore del Conservatorio di Bruxelles.

(4) Non possiamo convenire con quest'ultima asserzione. I nomi di Rossini, di Bellini, di Donizetti, di Mercadante, le cui Opere risuonano festeggiate in tutti i teatri del mondo, ci assicurano che l'ingegno musicale italiano può venire fecondo di tutt'altro, ma certo non di sterilità. Quanto alla maledizione di cui ei crede colpiti il sig. Fétis, vogliamo per la più spiccia averla in conto di una parola a grand'effetto gettata là per chiudere lo scritto in modo, non sapremmo ben dire, se sentimentale o ridicolo.

Giudiamo le nostre note, gettate là senza alcuna pretesa, ed enumerazione di molti compositori drammatici italiani contemporanei, dal sig. Fétis dimenticati e che pure per moltissimi riguardi meritavano una speciale menzione. - Coccia - Vaccaj - I due Birei - Coppola - Mandanici - Persiani - Gabussi - Mariani - Conti, ecc.

TEORICHE MUSICALI

DELL' ISTRUMENTAZIONE

ART. III (9).

Fra gli stromenti a corde percosse il solo pianoforte è in uso al presente. Il pianoforte considerato nel grado di perfezione al quale lo han recato i fabbricatori d'oggi può essere riguardato sotto un doppio punto di vista, cioè o come stromento d'orchestra, o desso stesso come una piccola orchestra completa. Una sola volta finora fu trovato conveniente usarlo nell'orchestra al modo medesimo degli altri stromenti, val a dire per recare all'insieme delle risorse a lui speciali e che altrimenti non si potrebbero ottenere. E nondimanco alcuni passi dei concerti di Beethoven avrebbero dovuto per sull'avviso i compositori. Senza dubbio essi tutti ammirarono il meraviglioso effetto prodotto nel suo Gran concerto in *mi bemolle* dalle batterie lente delle due mani del piano con ottave negli acuti, mentre si svolge il canto dei flauti e degli oboe e al disotto i corni tengono l'armonia ritmizzata dal pizzicato degli stromenti ad arco. Così accompagnata la sonorità del pianoforte è di un effetto oltre ogni dire seducente, spira una calma e una freschezza tutta sua propria e può dirsi il tipo della grazia. Il partito che se ne cavò nel caso unico da me sopraccitato fu al tutto diverso. L'autore in un coro di spiriti aerei usò due pianoforti a quattro mani per accompagnar le voci. Le mani inferiori eseguivano dal basso *all'alto* un arpeggio rapido a tripole, al quale risponde sulla seconda metà della battuta un altro arpeggio a tre parti eseguito dall'alto al basso da un flautino, un flauto grande e un clarinetto, e al disopra di questi fremeva un doppio trillo in ottave delle due mani superiori del piano. Veruno degli stromenti noti varrebbe a produrre quella specie di gorgogliare armonioso che il pianoforte può dare senza difficoltà e che è reso perfettamente adattato alla intenzione siffida del pezzo. Se al contrario il pianoforte abbandonò gli effetti dolci per voler gareggiare di forza coll'orchestra, in tal caso è compiutamente sacrificato. E mestieri che od egli accompagni o sia accompagnato, a meno che nol si voglia adoperare, come l'arpa, per masse. Questo modo di servirsi del pianoforte nella stromentazione non sarebbe a sdegnarsi, ma considerato lo spazio che occupano, ci sarebbe sempre difficoltà non poca a unire una dozzina di pianoforti pel meno a un'orchestra sufficientemente numerosa.

Considerato come una piccola orchestra indipendente, il pianoforte deve avere, in certi limiti, un'istromentazione speciale. Esso l'ha in fatto, e questa è arte che spetta a quella del pianista. Tocca al pianista in molte occasioni il giudicare se debbe rendere spiccate certe parti mentre le altre rimangono in una penombra, se conviene marcare con forza un disegno intermedio, segnando con leggerezza i ricami superiori e lasciando ancor più deboli le basse; tocca a lui giudicare dell'opportunità di cambiar le dita o se convenga anche a non servirsi, per questa o quella melodia, che del pollice; egli che scrive pel proprio stromento sa quando convenga stringere o dilatare l'armonia, quali esser debbano i vari gradi di dilatamento che

(9) Vedi il N. 5 e il N. 8 di questa Gazzetta Musicale.

(4) Consentiamo in queste opinioni del signor Fétis, dodotto, a parer nostro, da savissime e giustissime riflessioni. Solo che in quanto ci disse riguardante la tendenza del pubblico italiano a non voler recare spirito di analisi nel giudizio delle novità musicali, avremmo amato fosse fatta qualche eccezione a favore di quella minoranza di intelligenti che però ne' nostri teatri è troppo piccola per imporre alla grossa moltitudine. Di più ci sarebbe piaciuto che oltre questa causa, che molto influisce a sconfortare i nostri giovani compositori dal farsi a tentare novelli modi di effetto, altre diverse ne avesse accennate e delle quali faremo parola a luogo opportuno.

E. Est.

(5) Anche qui vorremmo fatta qualche eccezione a questa troppo assoluta sentenza del signor Fétis, la quale è vera in molta parte ma non in tutto; a nostro credere in pieno lo stile di Donizetti è assai differente da quello di Mercadante; e lo stile di Luigi Ricci non può confondersi colla maniera di Coccia, di Vaccaj ecc.

aver possono le note d'un arpeggio e la diversa sonorità che ne risulta. E specialmente ci debbe sapere usare in buon punto i pedali. A questo proposito noi dobbiamo dire che i principali compositori che scrissero pel piano non mancarono mai di segnare con diligenza e opportunità i passi ne quali è uopo alzare o abbassare il gran pedale. Epperò hanno gran torto que signori artisti, e ve n'ha molti de' più valenti, i quali si ostinano a non fare conto di quelle indicazioni e a tener quasi sempre alzati gli smorzatori, non punto riflettendo che in questo caso, delle armonie eterogenee denno per necessità prolungarsi le une sulle altre e produrre i più aspri disaccordi. Questo è un abuso deplorabile di un mezzo eccellente; è il fracasso, è la confusione sostituita alla sonorità. E d'altra parte ella è la conseguenza naturale della insoffribile e incorreggibile tendenza degli artisti grandi e piccoli, cantanti e stromentisti, intelligenti e non intelligenti, a volere sempre sporgersi innanzi agli altri e far valere sopra tutto ciò che falsamente e' reputato, essere loro convenienza personale. Nessuno o ben poco conto essi fanno dell'inalterabile rispetto che ogni esecutore deve al compositore e dell'obbligo tacito ma assoluto che il primo assume verso l'uditore di trasmettergli intatto il pensiero del secondo, o sia ch'egli onori un autor mediocre servendogli da interprete, od abbia egli stesso l'onore di trasmettere l'immortal pensiero di un uomo di genio. E nell'uno e nell'altro caso l'esecutore, il qual si permette, obbedendo al suo momentaneo capriccio, di modificare le intenzioni del compositore, pensar dovrebbe sul serio che l'autore dell'opera precisa ch'egli eseguisce, probabilmente pose a più doppiu' maggior attenzione a determinar il posto e la durata di certi effetti, a indicare questo o quel movimento, a designare a quel dato modo la melodia e il ritmo, a scegliere que' dati accordi e stromenti, che non egli l'esecutore ne metta a far il contrario. Non è mai abbastanza gridato contro codesta ingiusta prerogativa che troppo spesso si arrogano gli stromentisti, i cantanti, e i capi-orchestra. Una simile mania non solo è ridicola, ma grandemente dannosa come quella che addurrà nell'arte i più deplorabili disordini. Debbono essere opera de' compositori e de' critici l'intendere a non tollerarla mai più quindi innanzi.

Un pedale che si usa molto meno di quello del forte, e dal quale Beethoven ed altri cavarono bellissimo partito, è il pedale unicolore; il quale non solo risulta di ottimo effetto messo in contrapposto col suono ordinario del pianoforte e colla sonorità pomposa che produce il gran pedale, ma è di una assoluta utilità per accompagnare il canto nel caso in cui la voce del cantante sia debole, o nell'altro anche più frequente in cui vogliasi dare alla esecuzione un carattere speciale di dolcezza e di intimità.

Gli stromenti d'arco la cui unione forma ciò che molto impropriamente si chiama il *quartetto*, sono la base, l'elemento costitutivo dell'orchestra. E dovuta ad essi la maggior potenza espressiva ed una incontestabile varietà di timbri. I violini in ispecie si prestano a una varietà di mezze tinte in apparenza inconciliabili. Presi in massa hanno essi la forza, la leggerezza, la grazia, gli accenti cupi e giocondi, il tuono mesto e meditando e l'appassionato e veemente. Tutto sta nel saper farli parlare. A me sembra impossibile indicare in che modo il compositore possa ottenere tanto effetto; è fuor

di dubbio che una specie di particolare istinto vale solo a scorgerlo a ciò, nell'atto di scrivere.

Ormai i violini sono atti ad eseguire tutto ciò che si vuole. Suonano con gli acutissimi quasi colla medesima facilità come sulle voci di mezzo; i passi di maggior agilità, le modulazioni più bizzarre non sono ostacoli per essi. Nella quantità, ciò che è ommesso dall'uno vien eseguito da un altro, e nel tutt'insieme il risultato ottenuto, senza che gli sbagli appariscano, è appunto la frase notata dal compositore. In oltre, i violini non si stancano punto, sicchè non è duopo calcolare, come si pratica cogli stromenti da fiato, la durata d'una voce tenuta, nè offrir loro di tempo in tempo delle pause. I violini sono servi fedeli, intelligenti, attivi e instancabili.

Penso che molto più di quanto si praticò fino al presente si potrebbe adoperare felicemente nei canti larghi la quarta corda ed alcune note alte della terza coll'incitare con precisione fin dove queste corde debbano essere adoperate esclusivamente, senza di che gli esecutori non lascerebbero di cedere all'abitudine e alla facilità che offre il passaggio da una corda all'altra per eseguir la frase al solito modo. Spesso accade che per dare ad un passo molta energia si raddoppia l'ottava de' violini primi colla ottava inferiore de' secondi; ma se il passo non è altissimo, è molto miglior partito raddoppiarlo all'unisono; nel qual caso è incomparabilmente più robusto e più bello l'effetto. Il tuonante scoppio della perorazione del primo pezzo della sinfonia in *do minore* di Beethoven è dovuto ad un unisono di violini. In così fatte occasioni accade talvolta che, uniti all'unisono i violini, se vuolsi aumentarne la forza coll'aggiungervi le viole nell'ottava sottoposta, questo raddoppiamento inferiore troppo debole a raffronto della disproporzione della parte superiore, produce un mormorio inutile pel quale, anzichè accresciuta, è affievolita la vibrazione delle note acute de' violini. Nel caso che la parte di viola non possa designarsi in modo spiccato, è miglior partito adoperarla a rinforzare il suono de' violoncelli, ponendo attenzione a farle andar insieme (tutto quel più che è permesso dall'estensione dello stromento nelle voci basse) all'unisono e non per ottava.

Le melodie tenere e lente, che al tempo nostro troppo spesso si affidano a stromenti da fiato, non producono mai si buon effetto come allorchè sono eseguite dai violini in massa. Nulla v'ha che agguagli la dolcezza penetrante d'una ventina di cantini posti in vibrazione da venti archi ben esercitati. E la vera voce femminile dell'orchestra; una voce passionata e casta ad un tempo, straziante e soave che piange e grida e geme, e canta e mormora, o prorompe con accenti d'esultanza con tanta evidenza che certo non si potrebbe ottenere la maggiore da altro qualsivoglia stromento. Un impercettibile movimento del braccio, un tratto d'espressione poco men che inavvertito da un solo violino, moltiplicati che sieno da molti unisono, producono delle tinte magnifiche, degli slanci irresistibili, degli accenti che penetrano fino al fondo del cuore.

Sono poco usati ai nostri di gli arpeggi de' violini nelle orchestre. Gli arpeggi scritti nelle loro Opere da Gretry e da qualche suo contemporaneo mancano per verità di larghe intenzioni, ma perchè una cosa fu fatta male ei non è a dire che non si possa

farla meglio. Anzi, tutt'al contrario vi ha degli arpeggi eleganti e nondimeno di agevole esecuzione, i quali possono essere concertati in deliziosi accompagnamenti.

I così detti suoni armonici, sconosciuti ai più rinomati esecutori, o poco meno, fino al tempo di Paganini, doveansi considerare come di uso impossibile nell'istromentazione. Ma a questi di son fatti così famigliari ai giovani nostri violinisti che nel medesimo pezzo in cui si trovano i suoni armonici di arpa, de' quali si è parlato più in alto, l'autore di questo articolo non esitò, divisi avendo i violini in quattro parti, a dare delle note tenute armoniche ai tre violini inferiori, e l'esecuzione sortì perfettamente l'effetto proposto. Gli accordi, oltre la tenuità eccessiva del suono, tenuità resa anche maggiore dall'uso dei sordini, si presentano nei più alti acuti della scala musicale, là dove sarebbe appena possibile toccarli coi suoni ordinari. Nello scrivere queste parti di violino, è necessario di essere diligenti nel segnare con note di forma e grossezza differente, poste le une sopra le altre, *la nota del dito sfiorante la corda* e *quella del suono reale* (allorchè trattasi di ottenere la decimaquinta acuta di una corda vuota) e *la nota del dito appoggiato, quella del dito sfiorante la corda, e quella del suono reale*, negli altri casi, servendo così il primo dito di *capotasto* mobile. Egli è dunque necessario talvolta d'impiegare simultaneamente tre segni per un solo suono; senza tale precauzione l'esecuzione non sarebbe che un inestricabile labirinto, nel quale l'autore stesso non saprebbe più riconoscersi.

In generale i sordini si adoperano molto opportunamente in ispecie nei tempi lenti. Essi non sono di minor effetto, allorchè l'indole del pezzo lo comporti, se anche si impieghino nei movimenti rapidi e leggeri o per accompagnamento a ritmo veloce. Gluck ne ha dato un bel saggio nel suo sublime monologo dell'*Alceste* italiana: « Chi mi parla?... » Quando si adoperano è uso farli mettere da tutti gli stromenti da corda; però c'è de' casi più frequenti di quanto si creda, in cui i sordini posti ad una sola parte (per esempio ai primi violini) danno un singolare colorito all'istromentazione colla mistura de' suoni chiari e de' suoni velati. Ve n'ha altri poi ne' quali il carattere della melodia è tanto dissomigliante da quello degli accompagnamenti che è d'uopo farne conto nell'uso de' sordini.

Anche il *pizzicato* è d'uso generale negli stromenti da arco. I suoni prodotti dal pizzicare delle corde danno degli accompagnamenti molto graditi a' cantanti come quelli che non ne coprono la voce. Servono molto bene anche adoperati come effetti stromentali, insieme coi più vigorosi slanci dell'orchestra, sia nella total massa degli stromenti da corda, sia in alcune parti solamente. Se i *pizzicati* si adoperano in un *forte* è necessario, all'uopo di ottenere maggiore sonorità, non scriverli nè troppo alti, nè troppo bassi, per essere troppo esili e secche le voci acutissime e troppo sorde le più basse. Il solo *pizzicato* fortissimo della corda più grossa del contrabasso è di ottimo effetto quando sia collocato bene. Prima dello *scherzo* della sinfonia in *do minore* di Beethoven, nessuno erasi provato a scrivere delle frasi

SEGUE NEL SUPPLEMENTO.

SUPPLEMENTO AL N. 10 DELLA GAZZETTA MUSICALE

DI MILANO.

6 Marzo 1842.

con pizzicato e a note legate due a due; ma al presente i nostri giovani violinisti non se ne sgomentano punto. Alcuni di essi impararono da Paganini; le scale pizzicate colla mano sinistra e mischiativi ad un tempo de' colpi d'arco. ⁽⁴⁾ Dobbiamo però confessare che l'arte del *pizzicato*, dalla quale si buon partito cavar potranno i compositori, è ancora pochissimo familiarità delle nostre orchestre.

Io penso che sarebbero troppo minuziosi i compositori ove si facessero ad indicare i colpi d'arco nelle loro partizioni, ponendo cioè dei segni quando l'arco deve *tirarsi* e quando deve *spingersi*, come si pratica negli studii di violino; ma è però bene, ne' casi in cui un passo vuol essere assolutamente eseguito con leggerezza, o con somma energia, o con far largo, indicare il modo di esecuzione con queste parole: *alla punta dell'arco*, ovvero *col tallone dell'arco*, ovvero *tutta la lunghezza dell'arco su ogni nota*. Dicasi lo stesso delle parole: *sul ponticello* e *sul manico* indicanti il posto più o meno vicino al ponticello, nel quale l'arco debbe intaccare le corde. I suoni metallici alcun po' aspri che danno le corde intaccate dall'arco in vicinanza del ponticello differiscono molto dai suoni dolci e sfumati che producono allorché l'arco si adopera vicino al manico.

In un pezzo stromentale in cui il carattere orrido è misto al grottesco fu adoperata la punta degli archi per battere le corde. Assai di rado vuol essere praticato questo mezzo bizzarro e solo ne' casi in cui strettamente sia indicato; e s'aggiunga ch'esso non dà effetti sensibili se non usato con grandi orchestre. In tal caso la quantità degli archi, cadendo precipitosamente sulle corde, produce una specie di scioppetto che a malapena si distinguerebbe ove i violini fossero in piccol numero per essere troppo debole e di breve durata la vibrazione sonora ottenuta con simil mezzo ⁽⁴⁾.

(Sarà continuato).

(4) L'esperimento di cui fu qui cenno il sig. Berlioz fu tentato da lui medesimo in una sua sinfonia fantastica. Alla raccomandazione che gli stesso di ricorrere a simili mezzi di effetto stromentale se non assai di rado noi raggiungiamo la nostra, persuasi come siamo che in fatto di innovazioni straordinarie ogni memento tentativo è pericoloso e l'innovatore corre rischio di essere tacciato di stravaganza mentre ambiva alla lode di originalità. Il sig. Berlioz ebbe più d'una volta a far prova di questa verità. Le teoriche stromentali che lui espone in questo suo scritto sono fondate sopra savii principii e dettate da una profonda conoscenza degli effetti possibili dei diversi stromenti, ma alcuni pensieri audaci giunti qui e qua, perchè escano dall'ordinaria sfera delle idee abituali degli uomini di professione, potrebbero per avventura scemar pregio anche ai suoi migliori precetti, ove i lettori sensati non riflettessero che il signor Berlioz considera l'arte in tutta la più ardua ampiezza de' suoi mezzi. Tra i compositori viventi nessuno si diede più di lui pensiero di dilatare le risorse della stromentazione e di ottenere dall'uso dell'orchestra quell'andace varietà di tinte che valga a spaziarne più intentati recessi dell'imitazione musicale. Se per caso alcuna volta le sue prove non riuscirono all'intento ch'ei si propone non è da appuntarsi di ignoranza o di povertà di fantasia, ma di soverchia temerità. Per conto nostro dobbiamo confessare che in fatto d'artisti, più ne piacciono coloro che per impeto d'animo eccedono in ardimenti, anziché quegli altri che, limitati di spirito, peccano di troppo prudenza. L'arte raccoglie o tosta o tardi qualche frutto dalle audacie dei primi; i secondi senza accorgersene la rimpiccioliscono e la fanno o stazionaria o retrogradante. L'Est.

VARIETÀ

I CANTORI NOTTURNI.

V'anno a questo mondo persone eminentemente festive, persone sì piene di spirito le quali non sapendo che cosa farne, finiscono col gettarlo a male. Fossero almeno caritatevoli, che in questo caso darebbero il superfluo ai loro conoscenti, agli amici! Ma, oibò! lo sprecano, lo spazzano, lo disperdono al vento!

Nel novero delle più amabili abbiamo notato più volte i cantori notturni; creature misteriose, le quali coltivano ancor la romanza agli angoli delle contrade, verso mezzanotte. Esse celebrano lo sciampagna e l'amore coll'aiuto del vino bianco, a sei soldi il boccale. La domenica in ispecie cercano e trovano ispirazioni fuori di qualche dazio, e poi fanno ecleggiare in Milano la loro gioia copiosamente imaffiata resa e talvolta ardente da balli campestri, nei quali improvvisano pose espressive e simboliche che paion rubate alle danze orientali.

I cantori notturni, appartenenti quasi tutti alle classi artigiane, riprendono caduto il sole, la via di Milano; per qual direzione, se per la dritta o la sinuosa, se per la breve o la lunga, poco importa, giacché sapendo essi benissimo che tutte le strade conducono a Roma, non v'ha motivo di credere che non conducano parimenti a Milano.

Non si tosto i loro piedi, o polverosi o infangati, toccano il suolo indigeno, la loro gioia scoppia improvvisa in note furibonde che fanno stridere i vetri sotto gli ingraticolati delle finestre, e gli eco ripetono le rime più fedeli alle canzoni della taverna, mentre il coro intona a tutta gola il favorito ritornello.

Hanno ragione i francesi di dire che la memoria dello stomaco è la più sicura di tutte.

Altri cantori poi che non possono trovar scuse o pretesti della loro gaiezza campestre per modularle il lor baccano vocale, si permettono nonpertanto d'intuonare con tutto il fiato dei loro polmoni, nelle vie che credono le più quiete e le più decenti, i pezzi più ambiziosi delle nostre grandi Opere italiane. Questi infelici s'immaginano, colla miglior buona fede del mondo, di uscir caldi ancora dal nostro teatro alla Scala! Chi li crederebbe udendoli lungo il corso di porta comasina?

Alcuni Almaviva, consacrati al culto della chitarra amorosa, approfittano della pubblica tolleranza per tiranneggiare orecchi innocenti che ad essi non hanno mai fatto nulla di male. Vengono a riscuotervi d'improvviso dal vostro sonno quegli aspri accordi del loro stromento disusato e volgare, e nessuno pensa a versare sul loro capo l'ira di qualche don Bartolo!

Che diremo degli aspiranti ai quali il diavolo ha dato un appartamento d'affitto vicino alla casa di una bella. Non v'ha narcotico atto a resistere ai suoni disarmonici che si odono colà intorno. Sono inflessioni di

voce d'averlo da disgradare le gatte di gennaio; note che non si possono trovare perchè non appartengono alla solfa volgare. I tenori che cantano i loro tormenti possono vantarsi di farne provare di convulsivi a coloro che hanno la sventura di udirli. A. Piazza.

PENSIERI

ARMONIA E MELODIA.

I giudizi che s'odono all'intorno su questi due elementi musicali sono così disparati, incerti, cozzanti, che mal ci trarremo d'impaccio volendone cavar costrutto; verremo perciò esponendo qualche ragione or per l'una, ed or per l'altra di quelle due sorelle, e ben ruminandole cercheremo di trovare un'opinione conciliatrice, che né l'una innalzi troppo, né l'altra troppo digradi.

Se risaliamo alle antiche memorie, vediamo che la *melodia* è più vecchia certo dell'*armonia*. Ne' libri greci, ne' monumenti asiatici non troviamo nulla che ne faccia in que' tempi sospettare la conoscenza del contrappunto. La musica non era altro che un canto, od un suono, semplice, senza ritmo, vago ma affettuoso e potente: le mitologiche fole dal solo modo con cui sono inventate, dimostrano chiaramente in qual guisa dagli antichi si gustasse la musica e fosse presso di essi un mezzo influente di civiltà. Orfeo, quando si faceva correr dietro i sassi non improvvisava dei pezzi concertati, né Anfione per farsi seguire dai delfini componeva delle fughe. Pare pertanto certo che la *melodia* essendo più antica debba ancor essere più naturale, più adatta alla percezione degli uomini. Pare anche evidente che l'*armonia* è, nella sua espressione, nella sua natura, ed anche nel suo nome, la produzione della scienza, ed il raffinamento dell'arte, che i soli iniziati possono perfettamente concepire. Dappertutto v'ha musica; ove è aria è melodia; ma non è che presso le nazioni incivili, che noi udiamo quella riunione di suoni in accordi, quella struttura elaborata di parti con parti, chiamata *armonia*.

Che vuoi da ciò inferire? È un progresso dell'arte, oppure abbiamo viziato il modo di percezione?

Udiamo le composizioni di Haendel, di Bach, di Haydn, di Beethoven, di Mercadante, e di Berlioz, appena la nostra mente giunge ad afferrare il senso melodico nell'armonica nebbia, noi siamo penetrati da una grande esaltazione, ed un indescrivibile fremito percorre le nostre vene. Ma molti qui dimandano: quelle composizioni commovono o destano meraviglia? Sono fatte per alzare le facoltà sensitive, o per esercitare l'esame critico della nostra testa? Sono sorprendenti od affettuose? La scienza può ella tener luogo della voce divina della scienza? Il calcolo può egli venir sostituito all'effetto? ... Queste ed altre tali ragioni van ponendo in campo l'uno, né so se precisamente, ed in tutti i casi si possa trovar degna soluzione, e soddisfacente risposta.

All'incontro, se noi udiamo una cantilena semplice, disadorna, non sostenuta da accompagnamento, la sua squisitezza può bensì destare una soave sensazione nell'animo nostro; ma costesa sensazione e alla durevole, incisiva, oppure non è piuttosto una vellazione fugitiva, e che appena provata si dilegua senza lasciar dietro di sé un'eco, una riflessione?

Si narra di Haydn che allorché fece eseguire una delle sue più belle sinfonie, accortosi che qualcuno degli uditori s'era pigiato la libertà di dormire, s'alzò dalla seggiola e corse a rimbrottar violentemente gli incivili dormienti scuotendoli per un braccio; un bello spirito ebbe a risponderli:

«Se non era questo passo della vostra sinfonia, probabilmente dormiremmo ancora».

Eppure le sinfonie di Haydn non sono esse produzioni immortali? la fantasia melodica non va forse in esse del paro colla potenza stromentale? Ervo un altro paradosso. Lo stesso Haydn si sarebbe più meravigliato ancora se avesse saputo che la *Mara*, prima donna, si lamentava privatamente perchè il maestro sacrificasse la sua voce allo strepito dell'orchestra. Eppure tuttodie ben elaborata la musica d'Haydn non è sopraccarica di parti stromentali, ed al confronto della musica moderna di Meyerbeer, e di Mercadante si può quella chiamar semplice.

Pochi anni addietro non erano rari i detrattori di Bellini. Si imprecava alla pochezza del suo stromente, si malediva al fare strarchiato di alcune sue cadenze, e da alcuni piccioli noi, che tutti poi riguardavano la pura tecnica, si teneva argomento a qualificarlo quale ignorante compositore e per poco non dessi intero d'esser maestro. Ora però è fatta giustizia di questo chiacchiere: nessuno sarà mai che contendendo all'affettoso sciliano la palma del sentire melodico imperialmente flebile.

Già prova quanto importa conciliare le opposte opinioni di coloro che vogliono tutto *armonia*, o tutto *melodia*.



Un esempio contrario lo troviamo in Listz. Tutti si accordano nel dire che questo immenso genio musicale manca totalmente di fantasia puramente melodica. Egli in sé non sa trovar melodie, epperò se le trova sono tanto ampie, tanto misteriose e soprannaturali, e così coperte da coorti cromatiche, accompagnamenti bizzarri e fantastici, che perdono la natura di *melodia*, nel senso della parola.

Ma pure chi oserà negare che desso non possieda un cervello il più prodigiosamente armonico e poetico che mai si sapesse? Ma pure come divinamente egli sa interpretare la *melodia* d'altri infiorandola, variandola, e dandole colle potenti sue mani un'esistenza più verginale, più celeste, più dantesca?

Stiamo in forse di credere ai portentosi effetti, alla irresistibile magia della musica antica: gli uditori delle rappresentazioni *più* diventavano furibondi per l'entusiasmo, ed epilettici si gettavano innanzi a' loro cantori, gridando che erano rapiti nell'*Eliso*. Eppure essi non sapevano nulla né di *settime diminuite*, né di *sette superflue*, né di *risolvente*, ecc.

Ciò che è però indubitato si è che quella musica *frigida*, dato che venisse eseguita adesso invece di renderci epiletici, ci farebbe meravigliare della poca esigenza di quel pubblico. Il che prova che se in alcuni casi la nativa semplicità della *melodia* può esser ascoltata e gustata, in altri ha d'uopo dell'aiuto dell'*armonia*.

La vecchia e misera questione se la musica per esser bella debba piacere a tutti indistintamente resta a nostro parere così disciolta. Se con una piccola ipotesi anacronica voi faceste rappresentare il *Guglielmo Tell* nella piazza d'Atene qualche centinaio d'anni prima dell'era volgare, gli è ben certo che doveste vedere il povero Rossini circondato da tanta gente affacciata a dimandargli se sia matto, od imbecille. - Il pubblico vuol essere educato a poco a poco a scoprire e far sue le bellezze recondite d'una musica: il *fiasco*, come dicono i giornali, il *fiasco* d'una prima recita non chiude mai nulla.

Il disdegno che taluni maestri portano alla pura *melodia* ci pare che si possa spiegare così. La *melodia* è subito compresa, e vista in tutti i suoi lati, in tutti i suoi sensi: la mente vigorosa del maestro brama, anela alla ginnastica degli occhi, e lo spirito e la facoltà poggia all'alto: le combinazioni armoniche offrono maggior tela, più vasto campo alla sua fantasia, e vi si lascia trascinare, e si avvolge in quelle come in un'atmosfera più vitale e profumata. Se dopo fa ritorno alla semplice *melodia* gli par divenuta cosa meschina, e per un'illusione ben perdonabile si dà a credere che la *melodia* non basti ad esprimere quello che ci sente. L'uditore che lo rimira da basso non lo comprende, e si stringe nelle spalle: egli che guarda dall'alto l'uditore, misura sdegnosamente la via che questo deve percorrere onde raggiungerlo, e non vuole abbassarsi infino a lui... un torto d'ambidue.

NOTIZIE DIVERSE.

— Parigi. La terza esecuzione dello *Stabat* di Rossini avea attirato al Teatro Italiano una gran folla di gente. Già da tre giorni prima, la direzione non avea più potè di dare e si disputavano i biglietti per la quarta esecuzione che dovea aver luogo il 24 corrente. - È cosa indubitabile che se ogni due giorni si potesse far cantare quel capolavoro, senza incagliare l'andamento ordinario del repertorio di quel teatro, a ciascuna esecuzione si presenterebbero persone abbastanza da riempire il Teatro Italiano.

— Quaranta montanari francesi, del paese di Bagneres de Bigorre, sotto il titolo di Menestrelli dei Pirenei, percorrono da quattro anni l'Europa dando de' concerti di canto senza strumenti, al pio scopo di fondare una chiesa, una scuola ed un ospedale per i poveri pastori loro confratelli della Vallata nata, affiliati ad una istituzione di beneficenza già da un decennio eretta. Reduci da Pietroburgo e da Vienna, ove eccitarono un entusiasmo generale, questa interessante falange dirigesì a Roma, onde, come dice, far colà benedire la sua bandiera, e trovandosi di passaggio in Trieste, vi diede un unico concerto nel Teatro Grande la sera del 21 p. p. Componevasi questo di cantici, inni, e marcie religiose, patriottiche, guerriere. Quanto all'effetto di quella musica e di quella esecuzione, avrebbe forse incontrato meglio in campagna aperta e fra i monti, o se forse conservando di più il carattere naturale di semplicità popolare s'avesse meno inteso di vestirla con forme artistiche conosciute.

— Castil-Blaz con argomenti non del tutto convincenti nel N. 8 della *France Musicale* vorrebbe far credere che la musica del *Don di Fuillago*, Opera in un atto di Rousseau, non appartiene a quel gran letterato-filosofa, e che invece fu composta da un certo Granet, maestro di musica a Lione.

— Il quinto concerto della *Gazzette musicale* ebbe principio dal *Settimino* di Hummel, in cui i parigini hanno potuto conoscere un nuovo suonatore di pianoforte, Firsher di Vienna, artista di talento, che distinguesi per la nettezza, il brio e la maniera pura, elegante e classica di fraseggiare. Giusta l'opinione del celebre Cramer, che assisteva all'accademia, giammai quella famosa Opera è stata eseguita a Parigi in un modo sì completo.

— Sembra che presto avranno luogo alcuni confermandosi le voci che già da qualche tempo corrono fra i nostri amatori di musica in rapporto all'esecuzione dello *Stabat Mater* a Bologna nella prossima settimana Santa sotto la direzione dell'istesso autore. Assicurasi che Ivanoff ha già trovati, e che Novello, ed il maggior dilettante di canto d'Italia, illustre nostro concittadino, chiamati da Rossini, stiano per dirigersi a quella città per prender parte all'esecuzione di quel capolavoro.

NB. Si unisce a questo foglio il pezzo N. 3 dell'ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.
DI **GIOVANNI RICORDI.**

PRODUCTIONS DE SALON

FANTAISIES

pour Piano et Violon

CONCERTANTS SUR DES MOTIFS FAVORIS

PAR

G. CZERNY ET G. HERZ

N. 1 et 2. *Belisario*. 3. *Lucrezia Borgia*.
4. *Gemma di Fergu*. 5. *L'Elisir d'amore*.

(Czerny Op. 625) - Chaque Fr. 3.

12 ÉTUDES

pour le Piano

PAR

G. A. GAMBINI

Op. 36. - 1.^{re} Suite. Fr. 5. - 2.^{me} 8. 50.

MARIA PADILLA

Melodramma in 3 parti

Parole di G. Rossi

MUSICA DEL MAESTRO

G. DONIZETTI

Sono pubblicati varj pezzi staccati sia per Canto che per Pianoforte solo, e l'Opera completa verrà pubblicata in breve.

SARFO

Tragedia lirica in tre parti

di **S. Cammarano**

MUSICA DEL M.^o

G. PACINI

L'Opera completa per Canto con accompagnamento di Pte. Fr. 50.

L'Opera suddetta verrà fra pochi giorni pubblicata completa anche per Pianoforte solo a 2 ed a 4 mani.



Composto di sei pezzi di Canto

per Camera

DEL MAESTRO

V. GABUSSI

- N. 1. **La Disperazione.** Aria per Soprano Fr. 5 -
 - » 2. **La Rosa.** Duettino per Soprano e Contralto . . . » 1 50
 - » 3. **Il Lago.** Duetto per Soprano e Contralto » 2 -
 - » 4. **I Chinesi.** Duettino per Soprano e Contralto . . . » 2 50
 - » 5. **Mezzanotte.** Duetto per 1/2 Soprano e Tenore . . . » 2 50
 - » 6. **I Tristi Cantori.** Scena e Duetto per Tenore e Basso » 3 75
- Completo Fr. 12.**

L'AMO E IL BACIO

DUETTINO PER CAMERA

CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE

COMPOSTO DA

A. BAZZANI

Fr. 5 25.

IGIPIA D'ASTI

Melodramma tragico in tre atti

MUSICA DEL MAESTRO

GENOVA

Sono pubblicati i pezzi principali per Canto e Pianoforte

CRISTINA DI SVEZIA

Tragedia lirica in tre parti

MUSICA DEL M.^o

G. LILLO

Sono pubblicati i pezzi più favoriti per Canto e Pianoforte

IL PROSCRITTO

Melodramma tragico di **S. Cammarano**

MUSICA DEL MAESTRO

S. MERCADANTE

Sono pubblicati varj pezzi per Canto con accompagnamento di Pianoforte.

ULRICO DI OXFORD

Melodramma in tre parti

MUSICA DEL MAESTRO

TORREGIANI

Sono esciti i principali pezzi ridotti per Canto e Pianoforte

REMINISCENZE

DELL'OPERA

ROLLA DI MABELLINI

DUE RONDINI

per Pianoforte e Violoncello

DI

P. TONASSI

Cadauno Fr. 5.

FANTAISIE

pour Piano et Violoncelle ou Viola

SUR L'OPERA

LUCIA DI LANNEMOOR

DE DONIZETTI

PAR

F. A. KUMMER

Op. 68. - Fr. 4.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.



GAZZETTA MUSICALE

N. 11. DOMENICA
15 Marzo 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centoinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, sonnet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émeouvoir.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Anst. lire 24 anticipate. Per semestre e nel trimestre in proporzione. L'affrancatura postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omeoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

CRITICA MUSICALE

Cenni critici sullo STABAT MATER di ROSSINI.

(*Devendo recar giudizio in questa Gazzetta di una tra le più notevoli produzioni musicali dell'epoca nostra, ci è caro poter offrire ai nostri lettori le seguenti Osservazioni dettate da un dotto cultore dell'arte, e tanto più volentieri il facciamo, in quanto che in esse ne pare molto saggiamente temperata la critica colle espressioni di alta ammirazione che ogni imparziale non può non tributare alla più ricca fantasia musicale italiana.*)

Che se a taluno paresse qui e qua troppo severa la censura, rifletta che la libertà delle opinioni è un diritto di ogni scrittore cui non garba farsi schiavo delle idee altrui, e che la cieca venerazione non è mai il più puro omaggio che rendere si possa agli ingegni superiori.

Ammetteremo nella nostra Gazzetta ogni qualunque obbiezione possa venir fatta a questi Cenni critici, quando però sia lo scritto dettato nei modi convenienti ad una critica meramente artistica.

Un nuovo componimento di Rossini desta in questi giorni l'ammirazione dell'Europa musicale. Quel genio che profuse tesori di melodie in tanti capolavori che sempre brilleranno di una eterna giovinezza; quell'Alessandro dell'arte il cui nome tocca i confini del mondo, e che pareva perduto alle più care nostre speranze, ora rivive. Ma, e in qual regione ei va a collocarsi? Da quale atmosfera è sparge quel soffio di vita che, come un prodigio di risurrezione, dee nuovamente suscitare nei nostri petti la favilla dell'entusiasmo? Egli s'addentra nelle sacre tende, e là, nelle carte della Chiesa sublimando il pensiero, crea un nuovo monumento alla grandezza dell'arte. — Lo Stabat di Rossini, non ha dubbio, segna in alcune parti un progresso.

Della musica di Chiesa, pochi dei nostri contemporanei seppero farsi giusta idea. Parlando degli scrittori in questo genere, pare a' più, che gli Inni sacri, anzi che contenere una vergine e bella poesia, altro non sieno che parole insignificanti, quasi a caso commesse insieme; tanta n'è la freddezza, o scurrile il modo della espressione per essi usata.

Le grandi opere in questo genere a sole voci dei Palestrina. Durante, Scarlatti, Pertini, Martini, Marcello, Lotti ec., e quelle a voci

con accompagnamento d'istrumenti dei Pergolesi, Lomella, Feo, Porpora, Leo, Buranello ed altri, sembrano abbandonate all'oblio. — Tra' viventi, il celebre Cherubini, Simone Mayer, e pochi altri, sono quelli che tengono ancora accesa una pura fiamma innanzi all'altare, e mantengono nelle opere loro quella elevatezza di stile, ch'è dovuta nella significazione di grandi concepimenti.

Al genio è dato creare: Rossini, il taumaturgo della scena lirico-musicale. — L'uomo per eccellenza in fatto di gusto, doveva offrire alcun che di nuovo, qualora avesse colorito delle possenti sue tinte alcuna delle sacre Salmodie. — E in vero, nello Stabat di cui parliamo, diviso in 10 pezzi, si trovano delle parti d'instimabile valore, sì per la espressione drammatica, che per la mirabile condotta del pensiero; per la scelta di toccanti melodie congiunte a novità di armonie, non meno che per bei gruppi di parti vocali, per transizioni peregrine, e per un ottimo impiego presso che sempre della parte strumentale.

Per nostro avviso tutti questi pregi trovansi riuniti nel 1.º pezzo preceduto da una magnifica introduzione, colla quale l'autore del *Giulietta e Calisto* prepara gli animi dell'uditorio a quella dolorosa impressione che il gran racconto deve cagionare.

Della esecuzione di questo componimento, effettuata di recente e con grandi proporzioni in Parigi, hanno reso conto i giornali di quella capitale, e particolarmente ne discorse il signor Delécluze nell'Appendice del giornale dei Débats, 9 gennaio, a. c.

Noi, imprendendo l'analisi dell'opera, dichiariamo che le osservazioni critiche, che rispettosamente esporremo, sono non altro che figlie delle nostre convinzioni, nè devono punto essere riguardate siccome atto di eccessivo rigore e scortesia. Oh! noi ben fortunati, se la nostra critica potesse avere un valore uguale al soggetto che ne è il tema!

Quanto al 1.º pezzo, più lo si viene osservando e più lo si ammira. Quel motivo che cominciano i bassi e al quale viene risposto dalle altre parti, cui a grado a grado si associano gli istrumenti, è di un magico effetto, come lo è del pari il coro, che giova mirabilmente ad afforzare a tempo e luogo le quattro parti di concerto. — Questo è un vero gioiello.

La 2.ª Strofa *Cujus animam gementem*, venne scritta per tenore, a voce sola.

Questo 2.º pezzo è di un effetto delizioso, ma, sia permesso il dirlo, non ne pare che la forma del canto, nè la qualità del tempo, adatto piuttosto al marziale che al

patetico, nè il movimento della parte strumentale, addicansi alla espressione di un'anima gemente, contristata, profondamente afflitta, e punta da pugale, come dice il testo.

Questa cavatina, ricca di tutti i vezzi teatrali, non ne pare sita a suo luogo.

Questo 2.º pezzo non sembra contenere un'altra anomalia: quella di ripetere il motivo delle parole *Cujus animam* ec., allora che dopo la terza strofa benissimo espressa in *fa* minore, viene alla quarta, cioè alle parole — *Que morebat et dolebat* — coll'aggiunta per altro d'ingegnosa transizione, colla quale l'illustre autore si conduce alla cadenza finale.

Il 3.º pezzo, è un duetto a due soprani, sulle parole: *Quis est homo qui non flet* ec.

Un breve ritornello formato di mirabili accordi armonici precede il canto. Questo duetto è di bellissima fattura, sì riguardo alla parte vocale, che alla strumentale, la quale accompagna il canto da principio alla fine con un movimento cui nessun altro poteva meglio convenire. Il canto è di molto effetto, e vi si ammira la spontaneità nella condotta e nelle combinazioni di armonie. Ne pare per altro che abbavi difetto nella interpunzione.

Il punto interrogante, alla fine di questa strofa, e della seguente — *Quis non possit contristari* — non lo si vede sempre osservato. Il dire, che, dovendo fare cadenza, il nostro autore era costretto per chiudere il periodo musicale ad operare la conversione del punto interrogativo in positivo, incontra la risposta che non gli era obbligatorio scrivere un duetto su queste parole, che meglio si sarebbero attempate a un recitativo.

Qualche leggiera menda ne sembra anche riscontrare alla seconda battuta del N. 5. Duetto pag. 5. (ediz. Ricordi) sulle parole *Christi matrem si videret*, ove sull'accordo di *si*, ossia della dominante di *mi*, accompagnata stabilmente con *g* 7, *5*, e *5*, fa passare arditamente gli accordi che formano i cantanti di *5* e *8*, *4* e *6*, *2* e *g* 7, *3* e *5*, *8* e *6*, *2* e *g* 4, *g* 7 e *3*, *8* e *5*. Trattasi di un genere ch'esige rigore. — Rossini non vuole riformarlo colla licenza, ma illustrarlo col suo sapere e col suo genio. Gli è perciò che rispettosamente progrediamo nelle nostre osservazioni.

Pezzo 4.º *Pro peccatis sue gentis*. Aria per voce di basso, a solo — Il principio n'è di squisito lavoro: il genio e l'arte s'intrecciano nella espressione delle parole. Tra le bellezze che vi si ammirano, accenneremo al passaggio ch'ei fa sul *vulit Jesum in tor*.

mentis, dalla dominante del tono in re minore, al re *benolle* maggiore. Del pari è osservabile, sotto le successive parole - *et flagellis subditum* - quell'accordo con cui passa al tono in do maggiore, da dove ritorna a quello di re minore, in cui incomincia il pezzo. - Tanta è la novità, naturalezza e ragione delle succennate transizioni, che vogliono essere particolarmente rilevate. - Venne assai lodato il canto in la maggiore che vi succede, e noi non esitiamo punto a crederlo, com'è certamente, di bellissimo effetto. Ne sembra per altro introdotto a solo fine di far spiccare l'abilità del cantante: mentre, come composizione, per quanto sia esso pregevole, pure non lo si potrebbe vedere ben collocato sulle stesse parole di prima - *pro peccatis* - che il nostro autore si fa a ripetere; parole di tinta trista e patetica, non aventi molta simpatia con un tono maggiore. - La strofa che vi succede, quella - *vidit suum dulcem natum* - non ha una diretta relazione col *pro peccatis sue gentis*. - La musica però è la medesima, compreso il canto in la maggiore che abbiamo sopraccennato.

Pezzo 5.º Coro e Recitativo senz'accompagnamento, contenente le due strofe, *Eja mater, fons amoris*; e *Fuc, ut ardeat cor meum*.

Il coro s'intreccia con una voce di basso principale.

Questo pezzo non pare una composizione a mosaico. - E nel vero, trovansi uniti insieme motivi e periodi di breve durata sì, ma di colore diverso l'uno dall'altro, ed alcuno anche per il tempo stegato dagli altri.

Non è la mancanza di effetto di cui accuseremo in questa parte l'autore? no certamente; ma sibbene della poca dicevolezza di alcun concetto, sia nel rapporto della gravità dello stile, che alla espressione della poesia, e così pure della mancanza d'insieme.

Tra' motivi concentrati in questo pezzo, ha quello di quattro battute in tempo di 6 e 8 su le parole in *amando Christum Deum* che, a vero dire, è troppo profano. La dignità dello stile non la troviamo qui osservata; e noteremo inoltre come possa anche giudicarsi poco soddisfacente quella spezzatura che nel detto periodo fa la parte del basso principale, su le parole *In-amando cioè in-amando*.

Pezzo 6.º Quartetto.
Esso è composto di cinque strofe o versetti, e comincia con quello *Sancta Mater istud agas*, scritto per voce di tenore a solo. Noi troviamo eminenti i pregi di questo primo versetto; e poichè serve di base a questo componimento, ne pare conveniente enumerarne le squisitezze.

È primamente, è a considerare la qualità della cantilena applicata alle parole di tinta appassionata; cantilena, figlia d'un'anima ispirata: bella, semplice, fresca come le più care creazioni del genio. Ma, se bella è per se stessa. L'arte la rese anche migliore. Giudizioso quanto mai, noi troviamo l'impiego che il nostro autore fa della parte strumentale, la dove fa il canto, e che rende più sensibile la espressione delle parole che vengono significate. Notevole è pure il passaggio dal tono di la maggiore a quello di la minore, passaggio opportunamente inteso a dar vigore alla passione; come del pari lodevolissimo nello stesso senso è quel graduale rinforzo che presta al canto col farlo ascendere dal *do* al *sol*

benolle, mediante semitoni, intanto che gl'istrumenti con armoniose e dotte modulazioni, sostengono e avvalorano il canto stesso senza punto opprimerlo per troppa forza. E molto assennata ne pare inoltre quella sospensione che vi si trova della cadenza sul *fa* minore corrispondente al primo tono, ove il nostro autore s'intrattiene per formarvi una frase, daddove ritorna al tono principale.

Noi ci dilungeremmo di troppo se volessimo rilevare parte a parte i distinti pregi di questo bel componimento. Gli è perciò che noi passeremo sopra al versetto che succede *Tui nati vulnerati* cantato dal primo soprano, opportunamente avvicendato dal tenore; né faremo parola del dignitoso e caratteristico modo di canto con cui il basso esprime le parole *Fuc, me vere tecum fere*, cui risponde il secondo soprano, replicando le parole suddette, però con altra cantilena assai grata ed acconcia.

Questo pezzo non pare una gemma infinitamente preziosa. La scelta dei musicali concetti benissimo adatti, si alla espressione della poesia che alla gravità dovuta nelle opere di questo genere; lo sviluppo ingegnoso che a grado a grado e ricevono, sia nel dividersi tra le quattro parti cantanti, come nel loro legame ed intessuto co' strumenti; perfino quel profondo magistero mediante il quale il nostro autore, coll'ammirabile meccanismo di questo suo linguaggio, sia riunire in una stessa corrente d'idee, in uno stesso punto d'interesse tutte le categorie de' suoi uditori, per cui può dirsi ch'ei li conduce per una sola via, deono assicurare a questo componimento l'omaggio di un'unanime ammirazione.

(Sarà continuato).

G. A. PEROTTI

Maestro primario della Cappella di San Marco in Venezia.

LETTERATURA MUSICALE.

(I signori Editori ed Autori di Opere che trattano di teorica musicale o della storia dell'Arte presso i diversi popoli, ecc., i quali desiderassero veder fatto cenno in questa Gazzetta delle loro produzioni, sono pregati a inviare copia, franca di porto, al nostro Ufficio, la quale, steso che sia l'articolo, verrà restituita nel modo e a chi verrà indicato all'atto della consegna della copia stessa).

GALERIE DES CONTEMPORAINS ILLUSTRÉES, par un HOMME DE BIEN (1).
ROSSINI, 36 LIVRAISONS. MAYERBEER, 26 LIVRAISONS.

I fascicoli 25 e 33 della *Galerie des contemporains illustrées par un homme de bien* che si pubblicano a Parigi contengono le biografie di Mayerbeer e di Rossini giudicate ragionevolmente da quell'autore i due cardinali principali della musica del secolo. Quest'uomo da nulla si mostra molto superiore alla significazione dell'assunto titolo, e molto degno di una tanta modestia nel presuntivo che manda innanzi alla biografia di Mayerbeer chiamando a giudizio esame la questione della musica antica presso gli ebrei e presso i greci, e concludendo che la musica presente contiene degli antichi, e che quella degli antichi non conteneva altrimenti la nostra. Questa sentenza, che l'autore annunzia come già pronunciata in un articolo del signor Berlioz, meritorie che di essere posta a maturo esame, e facilmente si vedrebbe riuscire meno esclusiva, e più corretta, ma il presumere che gli antichi avessero nozione di una musica perfezionata od anche superiore alla nostra, sarà sempre un'asserzione contraddittoria a tutti i monumenti e ai fatti della storia.

Precede quindi l'autore a descrivere la storia di Mayerbeer, il quale, nato fra gli agi dell'opulenza nella capitale della Prussia e dotato di genio singolare alla musica, ebbe anche fino dai primi anni di darsi agli studi dell'arte; onde sotto gli insegnamenti di Lanka, allievo di

Clementi, poté a nove anni distinguersi fra i migliori pianisti di Berlino. L'abate Vogler innamoratosi del genio del giovane l'invitò a Darmstadt: egli volentersosi vi si recò, e nella scuola di quel celebre organista ebbe a condiscipoli Ritter, Knecht, Winter, Grambscher, e l'autore del *Freyshätz*: il celebre Carlo Maria Weber. Quella scuola era ordinata e diretta a fare degli allievi di gran dottrina musicale, e i nominati compositori che i successivi mostrano come l'effetto corrispondesse all'intendimento ond'era instituito. I primi successi melodrammatici di Mayerbeer furono *Dieu et la nature*, *Le roi de Sepshe*, *et les deux Califes*. Ma tutte queste Opere prodotte sulle scene della Germania avvezza al dolce della melodia italiana non ebbero alcuno effetto d'applauso. Egli s'era grandemente scoraggiato per questi successi, quando il celebre Salieri, allora direttore dell'Opera italiana a Vienna, il confortò che dovesse fare un viaggio in Italia per apprendervi l'arte del canto che gli mancava. Mayerbeer seguì il consiglio, e l'anno 1815, passate le Alpi, giunse in Italia appunto quando la prima maniera di Rossini era il soggetto di tutti i discorsi e della comune ammirazione. Mayerbeer sentì il *Zaccari*, e ne rimase innamorato, e stupì della freschezza, e dell'incantesimo di quella melodia piena di vita. Allora, dato bando al calcolo scolastico, posti dall'un de' lati i severi insegnamenti dell'abate Vogler, e dall'altro da intonare la maniera italiana, e colla forza del tenore, col fondamento degli stili percosi giunse colla sua *Romilda* e *Costanza*, *Semiramide riconosciuta*, *Emma di Resburgo* a cattivarsi l'animo e gli applausi degli italiani, fra quali non mancarono molti che lo riconobbero per l'emulo di Rossini. Non però i tedeschi cessarono di dargli biasimo di apostasia dalle massime della severa scuola alemanna. Mayerbeer contrapponeva a suoi detrattori nazionali delle Opere italiane. La *Margherita d'Anjou*, *L'Esule di Granada*, *L'Alcazar* furono con plauso inestimabile accolte dagli italiani, e finalmente *Crociato in Egitto* suggellò questo secondo periodo della vita di Mayerbeer con un successo di completo trionfo.

L'anno 1827 Mayerbeer tornò a Berlino, ivi ammogliautosi, e perduti i due figliuoli che gli erano nati, si diede alla melanconia, ed alla solitudine, e non trovò altro sollievo che nella meditazione dell'arte. In questo periodo della vita di Mayerbeer deve il mondo riconoscere le Opere colossali *Robert le Diable*, e *les Huguenots* che egli scrisse pel gran teatro francese. La prima di queste Opere deve riguardarsi come un prodigio di creazione per tutti i tempi, e per tutte le nazioni. La seconda più celebrata, e più cruda nella sua essenza, ereditò un successo molto alla prima in eccellenza. Mayerbeer è ora avuto in conto del più grande de' compositori viventi, perchè Rossini non vuol più vivere per l'arte. Nessuno ha mai avuto tanta arte nell'istromentazione quanto Mayerbeer, e nessuno più di lui esamini un'obbligazione. Ha ottenuto più mirabili effetti d'orchestra. Egli, quasi divenuto francese, vive ancora ed opera a Parigi. Facciamo voti perchè le Opere che egli pubblicherà in appresso, moderandosi nello sforzo del magistero e della dottrina musicale, spingano quella popolarità che le rendi più accette all'universale de' popoli (2).

Venendo poi *l'uomo da nulla* nel fascicolo 36.º a dare la biografia di Rossini, usa tutta la festività e piacevolezza del suo stile per spiegare la causa del presente ozio del gran maestro, e conclude (non sappiamo quanto accuratamente) derivandola da quel savio principio: meglio essere abbandonato il pubblico che farsi abbandonare da lui. In proposito del più grande dei compositori di musica, che non solo pel suo genio si è fatto oggetto di ammirazione al mondo intero, ma ancora per la sua dottrina musicale, non veggiamo giusto che sia da attribuirsi a questo principio il fatto, che egli sia stato oltremo. Ma qual se ne sia la cagione, qui non è luogo a discuterla.

Descrive l'autore i natali di Rossini in Pesaro, e l'essere egli all'età di dodici anni condotto a Bologna per apprendervi il canto. Ivi sotto l'Ingegner Tesi si esercitò sino a presentarsi al pubblico con un'arte sì ben fondata. L'anno 1807 fu posto sotto gli insegnamenti del celebre contrappuntista il padre Stanislao Mattei; ma Rossini, sdegnando la tortura di quel calcolo quasi matematico, stimolato dal genio che gli prometteva buon successo ne' suoi liberi tentativi, cominciò ad esercitarsi nello stile libero, e di pochi anni compose una sinfonia, e una cantata che gli procacciaro plauso ed onore. Poesia fattosi animo si diede a pratici studi sugli esemplari di Haydn e di Mozart, e all'età di diciotto anni venuto a Pesaro, la famiglia Perticari l'aiutò sì che poté ottenere

(1) Questa è l'opinione del nostro collaboratore: noi invece pensiamo sia da far conto che la sempre più raffinata coltura e la cresciuta e più diffusa educazione musicale renda più agevole alle moltitudini convinte ad udire i forti concetti di maestri della taglia di Mayerbeer, il comprenderne ed apprezzarne l'alta portata. A nostro giudizio la *maggiore o minor popolarità di ogni musica non è tanto in ragione della maggiore o minor sua elaborazione scientifica od estetica, ovvero trascuratezza e semplicità apparente, quanto in proporzione della intelligenza degli uditori più o meno raffinata. - A un tal lettore che stia esercitato il gusto della musica concepita con quell'ingegno ed eletta dottrina parra - a cagione d'esempio, di gusto popolare questo o quel pezzo di Mozart, di Spontini, di Cherubini, che ad altro uditore, solo avvezza alle cavatine e alle caballetterie di certi compositorcelli, sembra astruso e poco meno che incomprendibile. E all'opposto egli chiamerà per altro con eccellenza quel tale o tal altro pezzo di musica che un intelligente più educato al vero bello musicale troverà triviale o scolorito e degno tutt'al più degli organetti e de' mandolini de' virtuosi da bettoia. I ragguari a questo proposito si pensino sull'armonia e sulla melodia inserite nel passato foglio dall'altro nostro collaboratore T-III, i quali però lasciano molte altre cose a dire sul medesimo importante argomento.*

(1) Paris. A. Rene, et C.º Imprimeurs-Éditeurs.

impegnò di scrivere un'Opera nel teatro S. Moisè di Venezia. Quest'Opera fu la *Cambiale di matrimonio* che ebbe mediocre successo. Alla quale fece ben tutto succedere l'*Erminio stragugliato*, il *Demetrio e Polibio*, l'*Innamorato felice*, il *Ciro in Babilonia*, e la *Scala di seta*, la *Pietra del paragone*, e l'*Occasione fa il ladro*. Queste Opere scritte tutte l'una dopo l'altra con mirabile rapidità rappresentarono a Rossini nome di buon compositore. Ma col *Trovanoli* rappresentata a Venezia egli oscurò la fama di tutti gli altri maestri, e divenne meritatamente l'idolo della musica contemporanea. Chiamato a Napoli dall'imperatore Ferdinando vi compose un numero ragguardevole di Opere di tanta importanza che ciascuna per se può considerarsi come un capolavoro. L'*Otello*, *Riccardo e Zoraida*, la *Dama del Lago*, la *Zelmira*, il *Mosè*, e successivamente per Roma il *Barbiere di Siviglia* l'Opera buffa di tutti i tempi, e la *Cenerentola*, e la *Motilde di Shabran*. Finalmente l'anno 1823 diede in Venezia la *Semiramide*, la quale spirò per tutto l'abbondanza, e la mobilità di pensieri originali a cui possa dar luogo il maggior genio musicale italiano. Quest'Opera che in un anno corse tutti i teatri d'Italia diede a Rossini il trionfo più segnalato ed immortale. Colla *Semiramide* (1) egli prese congedo dall'Italia, e chiamato a Parigi scrisse in francese l'*Azzeddi di Curito* il *Mosè nuovo*, e il *Conte Ory*. Opere che si distinguono fra le migliori de' grandi maestri tedeschi e francesi. Finalmente col *Guglielmo Tell* rappresentato l'anno 1829 al teatro della Gran'Opera Rossini compose non solo l'Opera sua migliore, ma il capolavoro di tutta la musica contemporanea. Egli con questo opera si accingeva a tutto il difficile che possa immaginarsi nell'arte, e lo congiunse mirabilmente coi trovati più mirabili dell'ispirazione. Egli fece così tacere ogni animosità contraria alla sua supremazia nell'arte, s'assise arbitro di tutte le musicali celebrità, e pago del suo trionfo si tacque, e fece tuttora (2).

Molte sono le osservazioni che si sarebbero cadute in proposito discredendo le due biografie di Meyerbeer e Rossini date dall'autore della *Galleria de' contemporanei illustri*, delle quali abbiamo offerto questo piccolo cenno a' nostri lettori; ma siccome non vorrà il nostro quando possitori del secolo, ci serbiamo di farlo allora convenientemente. Ora una sola riflessione faremo, cioè che Meyerbeer divenne grande solo quando venuto in Italia poté ammirarsi l'arte nostra di trattare il canto, e fu il frutto degli studi fatti tra noi al grave della scuola tedesca; e che Rossini, già grande nella maniera italiana, divenne sommo e sovrano a tutti i tempi, merco la funzione de' pezzi della sua scuola con quelli dell'orfframmentum, poté spiegare in tutta la sua picchezza la forza del suo genio superiore. M.

(1) Alla quale fece succedere in Milano l'Opera Bianca e Fallico ora si ammira il magnifico quartetto che ebbe poi voga europea. L'Est.
 (2) Così scrive l'Homme de rien nella sua biografia pubblicata alcuni tempo prima che Rossini facesse di pubblica ragione lo Stabat Mater.

I. R. TEATRO ALLA SCALA

NABUCODONOSOR, Dramma lirico di T. SOLERA, musica del maestro VERDI.

Altri giornali ci avranno già precludedi nel riferire il clamoroso esito ottenuto dal maestro Verdi nella nuova sua grande Opera tragica *Nabucodonosor*.

Noi che ne pochi articoli teatrali dati in questa Gazzetta abbiamo sempre insistito sulla necessità che nella moderna musica scenica la larghezza e il vigore del concetto drammatico esser debbano la prima e principale fonte delle ispirazioni del compositore, e ci siamo anche ingegnati a mostrare come nelle tre nuove Opere date nella decorrente stagione alla Scala le parti di esse che piacquero più generalmente furono quelle appunto nelle quali codesta condizione era meglio osservata, e viceversa, noi fummo oltremodo lieti al vedere convalidata la nostra qualsiasi teoria dal voto di un pubblico che è forse primo in Italia in fatto di simili giudizi (3). Valga adunque il

(3) Ci viene riferito che il signor Gian Jacopo Pezzi, estensore del giornale il Glissson, ha dato principio al suo articolo sul Nabucodonosor del Verdi con queste righe:

"Dacchè l'Italia ha sentito il prepotente bisogno di un giornale, che parlasse ex professo di musica, e da questo bisogno nacque quel giornale, che, forte delle opinioni francesi sulla musica italiana, venne ad impicci il peso della sua dittatura... ecc. »
 In queste poche righe del prelodato signor Gian Jacopo Pezzi (che facilmente si comprende essere a noi dedicati) si contengono due asserzioni gratuite e, a giudizio degli imparziali, false! Noi le terremo in conto di una

dire che, se la nostra vanità di articolisti musicali non ci illude, crediamo intravedere in questo *Nabucodonosor* del Verdi un indizio di notevolissimo progresso nell'arte melodrammatica. O spieghiamoci meglio. Il signor Solera ha tessuto un dramma che scostasi di molto da quanto finora s'è fatto tra noi; nel tutt'insieme ci si svincolò da quelle benedette forme che troppo spesso avvilliscono la nostra Opera in musica, circoscrivono e assopiscono le idee del compositore. Il Solera definì a larghi tratti il disegno del suo *Nabucco*, lo dipinse a grandi pennellate. Epperò se a chi lo consideri come lavoro meramente drammatico non appare a sufficienza svolta e qui e qua a malapenna tracciata la tela e accennato il pensiero dominante nelle varie scene, giova però molto bene al proposito del maestro, casticchè vestito di note musicali riflette un tal qual bagliore che nello spirito di chi vede e ascolta non manca di svegliare vigorose e nuove impressioni. Inoltre il soggetto biblico, ricco di grandiosità teatrale e di scenica poesia, si presta a dovere all'ampiezza delle nostre maggiori scene. Il signor Verdi mostrò di aver saputo ben comprendere le idee del Solera, e audacemente sicuro di sé adoperò a interpretare i suoi drammatici concetti. Diciamo autamente, ad elogio del signor Verdi, perché ci volea codesta specie d'ardire a porsi nel piccolo ma eletto drappello de' compositori i quali, non curanti del malgusto che amebbia tuttavia lo spirito di molti, adoperano a tutta possa a rompere anche in parte le tanto scpite, ma pur da troppo lungo tempo adottate, consuetudini melodrammatiche, e i soliti amori, e le solite convenienze, e le inevitabili *caballette*, e i grandi *adagi de' finali*, e le fragorose *strette*, e i *rondò*, ecc., ecc. Adunque notar

vuolsi a lode del maestro, lo ripetiamo, questo ardimiento, queste nobili intenzioni. E questo un novello passo che l'arte, grazie al suo ingegno, move con baldanza verso le più vaste sue regioni, ed è a desiderare che quindi innanzi tutti indistintamente i nostri poeti melodrammatici, e i nostri compositori si provetti che esordienti vogliano, come il Verdi e il Solera, tendere con isforzi diversi, secondo la varia portata dell'ingegno, a un sì bello scopo.

Ora si aggiunga che se il nuovo spartito di cui parliamo non può per avventura offrirsi come tipo perfetto della vera Opera tragica, può essere però additato come un saggio abbastanza felice e chiaramente determinato di quanto vorremmo ch'ella fosse e quale vivamente bramiamo sia da altri come da noi sentita. - Intanto ella è cosa certa che da gran tempo le volte della Scala non rimbombarono di plausi così unanimi e sinceri come quelli che festeggiarono la comparsa di questo *Nabucodonosor*, e ognuno agevolmente comprenderà che ne fasti teatrali moderni questi plausi hanno una particolare significazione. - Non arrogandoci per ora di fare verun pronostico sul grado d'entusiasmo che questo spartito sarà per destare presso altri pubblici, ci proponiamo di udirlo altre volte con tutta attenzione, onde nel foglio venturo, con quel po' di dottrina che i nostri studi ci procacciarono, poter particolarizzare i pregi che pur son molli di questa nuova composizione; né il maestro ci vorrà saper malgrado, se ci presenterà impertinentemente provocazione finché il chiarissimo signor Estensore del Glissson non avrà saputo convalidare di buone e chiare ragioni. Siamo disposti ad accettare qualsiasi polemica musicale dettata senza timore ed invidia; alle ciancie vuote non risponderemo mai.

deremo la libertà di interpolare qui e colà qualche nostra modesta osservazione.

Non dobbiamo però passare sotto silenzio che dalle prime sue Opere a questa il Verdi si è grandemente arricchito di dottrina, e le sue idee acquistarono uno sviluppo singolare. Taleché se anche qualche critico conceder non volesse che la sua nuova Opera segui un evidente progresso nell'arte melodrammatica, non potrebbe però negare uno grandissimo anzi straordinario nella potenza creatrice dell'artista. A. M.

NOTIZIE MUSICALI ITALIANE (4).

NAPOLI. — *Accademia nel Conservatorio di musica.* I giovani del Conservatorio in S. Pietro a Majella diedero una bella prova di ciò che vale la buona direzione, eseguendo con molta accuratezza e con luminoso successo, una grande sinfonia di Weber, le due prime *partite* di Haydn, la sinfonia in re di Beethoven, la sinfonia dell'*Oberto* e *Confutatio*, *Lazarus* e *Dieu ira* ed *Haydn* di Mozart, oltre il *Zangano napoletano*, fantasia caratteristica per orchestra di Mercedade, l'introduzione del *Cruciato* e due pezzi. Uno obbligato a violoncello e l'altro a flauto composti ed eseguiti dagli alunni Labrechetta e Scaramella. Per tutti gli altri, solo l'avvedutissima scelta degli orchestri, pezzi di grande concepimento e lavoro, basta a render patete con quanta lode l'egregio Mercedade si proponga il vero vantaggio de' suoi allievi e per naturale conseguenza il miglioramento dell'arte.

Queste. La fine del commendevoli sono terzo atto della *Maria Padilla* che non si fa più recitare di più (1) eccitò i trasporti di quel pubblico per la bizzarra ed il buon gusto con cui la Tadolini interpretò il cruzzoso motivo da Donizetti sostituito a singulti di morte. Milano. Nella Chiesa di S. Antonio il giorno 4 corrente i musici adetti alla Cappella del Duomo sotto la direzione de' maestri Piacentini, Piazza e Boniforti, con ogni premura si esperimentarono ad eseguire il famoso *Stabat* di cui ora si occupa tutto il mondo musicale. Mal si potrebbe dar un congruo giudizio di quel capolavoro dietro un'esecuzione in cui mancarono le indispensabili voci di donne, e l'accompagnamento era limitato al solo pianoforte. Perciò basterà l'eniomare la buona intenzione e lo zelo di chi prese parte a quella esecuzione e dell'illustre personaggio che la promosse. - Non abbiamo ancora perduto la speranza di poter presto sentire lo *Stabat* eseguito come si deve nell'I. R. Teatro alla Scala.

(4) Nel riferire le notizie musicali italiane daremo sempre la precedenza a quelle nelle quali si parli dell'esecuzione di componimenti sin vocali sia sfrontrati del genere classico, intendendo per questo il genere in cui la fantasia, il sentimento e la scienza del compositore sono con perfetto accordo affratellate, o i prodotti che ne risultano sono degni di venir considerati quali saggi del bello musicale ne varii suoi rapporti di forma e di intenzione.

VARIETA

LE NOTIZIE TEATRALI.

Nel Programma che abbiamo dato di questa nostra *Gazzetta musicale* ci siamo in certo modo obbligati a non occuparci delle così dette *notizie teatrali*, e ciò per alcune ragioni che a noi sembrano di qualche peso.

Ed anzi tutto il nostro foglio è più specialmente destinato alla esposizione delle dottrine critico-musicali riputate migliori, piuttosto che a tener conto del vasto movimento materiale dell'arte; poi abbiamo forse il torto di credere quasi impossibile che un giornale si procuri nelle diverse piazze de' corrispondenti i quali sieno così disinteressati, imparziali, intelligenti e discreti da non ingannare o volentariamente o involontariamente il giornalista col quale si pongono in carteggio.

E qui ci spieghiamo. Questi corrispondenti sono o prezzolati o gratuiti: se sono prezzolati è agevole il supporre che, per essere costretti a dedicarsi a un sì umile ramo d'industria, non potranno tenersi superiori ai tentativi di corruzione che non mancheranno di fare sul debole loro spirito le persone alle quali importerà che il ragguaglio che essi devono scendere sia det-

tato piuttosto così che così. e p. e., dica bianco del tenore Tizio piuttosto che del basso Sempronio, e dica nero della prima donna Marta. anzi che della seconda donna Lucia; ovvero si prestano ad un sì poco glorioso ufficio senza l' esca del guadagno ma per semplice passatempo, e come trovar l' individuo che si addossi una sì noiosa briga se non lo cercate tra i semplici amatori di teatro. e principalmente fra quei tali che delle vicende di questo formano il gran pensiero di una vita oziosa e vuota di altre meno frivole occupazioni?

Ma qui un altro guaio ci si affaccia. Questa innocua specie di amici delle chiacchiere da caffè e dei pettegolezzi da camerino, si dividono in due o tre sotto-categorie, e sono i così detti procoli (nome per varj riguardi molto più rispettabile di quel che si crede da' maligni) e mecenati musicali, gli spasmatici delle prime file ecc., tutta gente dotata di acutissimo ingegno in altre cose di questo mondo, ma beati di una ignoranza edificante in quella sola nella quale parrebbe doversero avere una piccola tintura. A questa loro bella prerogativa dell' intendersene un'acca di cose musicali e dello scambiare le voci stonate per slanci di passione, e i glirigori più barocchi per rifioriture di buon genere ecc., aggiungete i riguardi di amicizia, i sentimenti di benevolenza, lo spirito di protezione e gli accieccamenti dell'amore, e poi pensate se v'è speranza che a mettersi nelle mani di

così fatti corrispondenti un giornale possa esser sicuro di non ingannare i suoi lettori!

Rimarrebbero i maestri e i periti diletanti di musica, i quali potrebbero assumere molto bene l'ufficio in discorso. Ma sapete che cosa sogliono rispondere costoro a chi li eccita a ciò? « Eh! che noi non vogliamo gittarci in questo brutto vespajo col grave rischio o di essere sinceri e adoperare la frusta senza pietà, e quindi farci strillare addietro dai tanti guastamestieri si cantanti che compositori e impresarij dei quali avremmo avuto a dirne di grosse; ovvero di temperare colf insipido unguento della moderazione le nostre critiche e meritarsi a malapenna il compatimento dei lettori quali pusillanimi, senza neppure il compenso di renderci grati gli artisti da noi trattati con pietosa discretezza; o di abbandonarci per ultimo al tanto abusato frasario magniloquio e distribuire a bracciate i superlativi e le iperbolici lodatorie, e in questo caso andare incontro alla poco invidiabile fortuna di essere confusi coi tanti estensori di relazioni teatrali che onorano le colonne di parecchi nostri fogli, della qual gloria in verità siamo tutt'altro che ghiotti. »

Uscite dalle or nominate categorie di possibili redattori di gazzettini da spettacoli e non vi rimane altro scampo che dar di naso in persone più o meno davvicino adette al movimento delle aziende teatrali, e, per esempio, nel medesimo appaltatore,

od anche, per la più spiccica, nei virtuosi stessi, dei cui trionfi, o delle cui cadute dovete dar conto preciso! Non ci vuol mica grande penetrazione a capire con quanta imparzialità e giustizia e dottrina possano essere dettate le notizie teatrali da questa ultima specie di corrispondenti. Speriamo di avere a che fare con lettori che ci comprendano al volo. Chiudiamo quindi l'articolo col dire che, persuasi per le ottime ragioni ora addotte, e per altre che tacciamo per brevità, della difficoltà somma di stendere nel modo più conveniente la cronaca de' trionfi o delle cadute degli spettacoli, delle glorie o delle vergogne de' virtuosi, abbiamo pensato a supplire in qualche modo alla dolorosa mancanza. Senza farci carico delle particolarità dei giudizi lontani o dritti o storti, per quel che riguarda anzi tutto le nuove Opere date in Italia nell'or decorsa stagione teatrale. offriamo una nuda tabella statistica sulla quale sarà agevole a ciascuno fare quelle riflessioni che meglio crederà del caso. Noi non garantiamo che dei fatti in essa tabella registrati. Dal modo col quale verrà accolto questo nostro piccolo saggio destinato a supplire in qualche modo al propostosi assoluto silenzio di notizie teatrali, argenteremo se sarà il caso di occuparci in seguito intorno ad altri simili lavori e di avvalorarli colle osservazioni opportune a far manifesto il progresso od il decadimento delle arti musicali in Italia.

RIASSUNTO STATISTICO delle nuove opere in musica rappresentate in Italia (1) nel Carnevale 1841-42 e successiva Quaresima

CITTÀ	TEATRI	TITOLI DELLE OPERE	COSEPOSITORI	PORTI	ESECUTORI	ESECUTORI	OSSERVAZIONI
MILANO	SCALA	María Padilla	DONIZETTI	ROSSI	Lüwe, Abbazia	Donzelli, Ronconi	- Veggansi i primi numeri di questa Gazzetta Musicale, ove si ragiona del distinto merito di questo spartito e de' gravi difetti del libretto. - Veggasi il N. 2 dell'istesso giornale. - Esecuzione incompleta; alcuni cantanti indisposti. - Esito della musica straordinariamente felice. - Veggasi il N. 2 del suddetto giornale. - Acclamazioni dirette agli allievi che dimostrarono d'aver fatto molti progressi. - Primo atto, piuttosto applaudito: gli altri due accolti con freddezza. - Dotta collaborazione ne' pezzi concertati e nell'istrumentale. - Pasticcio composto di alcuni pezzi nuovi (fra cui un bel duetto buffo di Pagliuoli) intrecciati a molti pezzi tolti da' capolavori rossiniani e di Cimarosa. - Appena calato il sipario, fischi. - Composizione sparsa di molte bellezze che onora assai il giovane maestro, da cui l'arte musicale italiana può aspettarsi un nuovo ornamento. - Bellissime per castro le cavatine del soprano e del basso. L'opera il Duca d'Alba in pieno fu giudicata inferiore alla Saffo. - Mancanza di tenore e d' assieme nell'esecuzione. - Lodata in ispecie l'istromentazione; ed il primo atto incontrò molto più del secondo. - Esito effimero. - Non corrispose alla generale aspettazione. - Melodramma vecchio. Spartito applaudito. - Alta nessuna chiarezza e novità delle caballete i veronesi vollero attribuire la caduta di quest'Opera, che però in alcuni punti è di qualche forza drammatico-scenifica. - Più male che bene. - Mosaico musicale, coronato alla prima da patrio entusiasmo. - Per molte sere acclamata in varj pezzi e specialmente in alcuni cori di bell'effetto. - Vi arrise prospera sorte. - Alla prima rappresentazione trionfo con accompagnamento di banda civica! I. C.
	detto	Odalisa (*)	SINI	SACCHERO	Abbazia, Brambilla	Salvi, Varesi	
	detto	Nabucodonosor (*)	VERDI	SOLEMA	Strepponi, Bellinzaghi	Ronconi, Derivis, Miraglia	
	RE	Un duello alla pistola	DEGOLA	REGLI	Tavola	Cagnoli, Zucchini, Calvadi	
NAPOLI	CONSERVATORIO delto	Un giorno di nozze Disertor Svizzera	BELLINI E DEVASINI	JANKETI	Bolza, Peorini Cella, Brambilla	Mazzucchi Gandini sudd. Zocchi, Thotier	
	S. CARLO	Proscritto	MERCADANTE	CAMMARANO	Marini, Buccini	Basaldonna, Fraschini, Gianni	
VENEZIA	NUOVO	Il conte di Lemos	SIRI, PAGLIUOLI, ECC.	SPADATTA	Gambaro, Davide, Micci, Gualdi, ec.	Casaccio, Fioravanti, Furlani Zoboli, Lodi, Ruggeri, ec.	
	FENICE	Candiano IV	FERRARI	PERUZZINI	Goldberg, Schrikel	Coletti, Deval, Zanchi	
VENEZIA	detto	Duca d'Alba (*)	PACINI	PERUZZINI	Goldberg, Bertrand	Moriani, Coletti	
	S. BENEDETTO	Lassarello (*)	MARLIANI	BERTTONI	Goggi, Mori	Botticelli	
ROMA	VALLI	Amalia de' Viscardi	CAPOCCI		Bortolotti detta	Winter, Rinaldini detti	
TORINO	detto	Bianca Cappello	BUEZI	GIULIANI	Bertuzzi-Ronconi	Gardoni, Guscetti, Lauretti	
TORINO	SUTERI	Il Contrabbandiere	PERELLI	ROMANI		Gusaco, Superchi	
VERONA	FILARMONICO	Galeotto Manfredi (*)	HERMANN	SOLEMA	Gabussi		
LUCCA		Il Postiglione di Longjumeau	SPERANZA	A. P.	Mattoli	Rovero, Lucchesi, Valentini	
PADOVA	NUOVISSIMO	Giovanna I. ^a di Napoli	MALIPERO		Mattey	Comasi, Metni, Cattari	
BERGAMO	IN CITTÀ	Lutalo da Fico Lungo	PORINI	PUGGI	Griffini	Zoboli, Bonafos	
CREMA		La Finta Piazza	CONSOGLINI		Agliati	Profeti, Ferrari	
PORDENONE		Jurbek	GALLI	UN VENEZIANO	Ranzi	Asi, Gorin, Gherardini	

(1) Non sarà fuor di luogo l'aggiungere che il maestro Coppola prese commiato da Lisbona producendo su quel teatro nella sera di S. Stefano l'Ines di Castro; alla quale nuova Opera que' giornali hanno tributato encomj i più lusinghieri. Essa venne eseguita dalle Boccabadati e Gazzoli e da Conti ed Antoldi.
(*) Le Opere contrassegnate dall'asterisco furono rappresentate in Quaresima.

GIOVANNI RICORDI EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Osmontani N. 4720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 12. DOMENICA
20 Marzo 1849.

DI MILANO

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Autologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel numero indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere e i gruppi, ecc. vorranno essere mandati franchi di porto.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, vend tous les objets, connaît la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émeouvoir.*
J. J. ROUSSEAU.

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centoquindici pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

CRITICA MELODRAMMATICA

NABUCODONOSOR, Dramma lirico
di T. SOLERA, musicato dal maestro
G. VERDI.

La manza di porci alla promessa particolarizzata rivista del bello e fortunato lavoro del sig. Verdi, ne piace premettere alcune osservazioni sul suo stile, tal quale esso ci si offre in questo *Nabucodonosor*, sorpassando alle due anteriori sue teatrali composizioni, come lavori troppo imperfetti per un simile esame e neppure arrogandosi di preconizzare quali modificazioni o quale ingrandimento sarà per subire in progresso di tempo; è per ora nostra mira tener conto del solo fatto presente.

Lo stile musicale teatrale, se mal non ci apponiamo, vuolsi considerare come il risultato di vari elementi. Anzi tutto sono ad osservarsi la melodia e l'armonia; poi la loro missione; in seguito le forme, ecc., e dopo tutto ciò l'intima colleganza di queste varie parti col concepimento drammatico.

La melodia del Verdi si svolge nel tutt'insieme spontanea, fluida, chiara; non mai ricercata, non mai fiorita; considerata per sé sola si offre abbastanza nobile, ma grande quasi mai; però questa grandezza viene raggiunta alcune volte dall'interpretazione della medesima melodia affidata alle masse e condensata in unisono. Ove ci si permettesero i confronti potremmo chiamarla generata in parte da quella di Bellini, però più quieta, meno patetica e passionata; tal che la si direbbe di formazione precedente a quella del compositore siciliano, anziché derivata. Aggiungiamo anzi: essa talvolta ricorda il fare melodico usitato prima di Rossini, e forse tutto lo stile del Verdi ritrae di quello dell'autore della *Nina pazza*, l'immortale Paisiello. Però il Verdi ha questo di singolare che molto si vanta di uno special mezzo d'effetto, quello cioè di presentare la sua melodia quasi sempre nuda, senza sfoggio di accompagnamenti, affidato alla retta interpretazione della parola, nel che è egli molto felice, al sentimento ed all'esecuzione del cantante od anche all'effetto della massa.

Ne pare poi che con meno amore tratti l'armonia, al qual giudizio siamo indotti dall'osservare com'egli soglia isolarla in certo qual modo dalla melodia. Egli non le affratella pressoché mai o almeno con istento. Sembra che si abbandoni all'armonizzare

talvolta più per forza di ragione che per impulso del cuore. La ricercatezza o anche l'eleganza armonica non sono mai da lui adoperate a dar risalto, spicco e varietà alla cantilena.

Più tranquillo, come dicemmo, di Bellini, meno artificio di Mercadante, meno brillante di Donizetti, il Verdi sembra tutt'occiò formare un amalgama pur non isvariato, di questi tre stili, ch'egli sa impastare anche con un fare più volte possente, figlio della scuola di Rossini. Da ciò vogliamo in parte dedurre che lo stile del Verdi non si presenta nuovo; né il suo fare semplice e sobrio sembra pur dimostrarne la pretesa. I suoi maggiori effetti sono fondati su un tocco di sensazioni dolci, anziché tempestose. Il suo canto è pieno di passione melanconica, ma non tormentosa. Ma bastino questi cenni a dare un'idea del come noi tentiamo di interpretare il recondito sentire del compositore, ed a soluzione degli altri articoli componenti lo stile, passiamo senza più all'osservazione del suo *Nabucodonosor*.

Per essere abbastanza noto il soggetto crediamo inutile il far precedere un sunto del melodramma, concepito, come già si accennò, con molto ardire e con forme rapide e non di meno vaste. Il maestro quasi sempre mostrò di aver saputo adeguare la portata dell'ampio soggetto, del che è molto da lodarsi.

Serve di proemio allo spartito una sinfonia, che si compone di più brani dell'Opera, vale a dire di reminiscenze d'un coro de' Leviti della parte seconda, d'un coro della terza parte del dramma a quattro tempi e che qui riducesi in tre, e che forma l'*Andante*, sito nel mezzo della sinfonia, parte migliore di questo pezzo e lodevole per ingegnoso giuoco strumentale che scherza elegantemente intorno all'affettuosa cantilena. Poi viene replicato il primo movimento, dipoi ricordasi un altro breve coro della seconda parte, per ultimo il bel *cre-scendo della stretta del primo finale*. Tutti questi brani sono collegati con sufficiente maestria; e non pertanto, sembra, è poco conservata all'intero pezzo quell'impronta di unità e quell'austero carattere che si vorrebbero alla preparazione del gran quadro che sta per svolgersi.

L'introduzione che apre alquanto confusa ed indecisa, rischiarasi e si presenta imponente e ad un tempo commovente e delicata alla devota preghiera in *mi* delle voci bianche sostenute da un bell'accompagnamento d'arpa. La cantilena si ripete in massa da tutte le voci del coro e a pieno

d'orchestra. La soavità e la semplicità della melodia, la netta distribuzione delle parti cantanti, pregio che ammirasi in tutto lo spartito, e il legame di tutto ciò colla situazione del dramma procacciano a questo pezzo il più sicuro effetto. Abbiamo notato alla ripresa di questa preghiera l'ingegnoso ed elegante legame che fanno alle diverse frasi della melodia principale i primi violini con larghi brani di scale diatoniche discendenti.

L'adagio dell'aria di Zaccaria è svolto largamente e ripetuto dal coro con buon effetto, e la cadenza della cantilena vuol essere notata come nuova. Fu anche filosoficamente interpretato il cominciamento di questo tempo che non istaccasi che alle parole *D'Egitto là sui lili*, mentre un compositore meno concentrato non si sarebbe fatto carico di principiarlo insieme colla strofa del poeta: *Freno al timor*, ecc. Anche la *cabaletta* è di buon effetto, ma scade dalla gravità del primo tempo. Forse poteva omettersi.

È molto pregevole la melodia del terzetto susseguente e si intesse con molto gradito accordo vocale, con giusta condotta. Non dimeno voglia il maestro permetterne un'osservazione. Abigaille parla sotto voce ad Ismaele non senza buone ragioni, ed anche Ismaele per diletto riserbo s'attiene ad un parlare sommesso. Feneia nulla deve dunque udire di quanto dicono tra essi quei due; il perché, a giudizio nostro, a lei sola voleva essere data una melodia spianata e principale sulle parole: *Già l'invoco*, ecc., e sotto di essa intrecciarsi dagli altri due interlocutori un parlante rotto e sommesso. Non ne sembra fuori del caso l'addurre qui ad esempio il terzetto della *Lucrezia Borgia*. Però considerato meramente dal lato musicale il pezzo è bello e con una meno imperfetta esecuzione otterrebbe largo applauso.

Il coro che sussegue è lavoro di artistica fattura ed è a commendarsi principalmente per la ingegnosa stromentazione, ricca di belle imitazioni e di elette armonie, sicché nel tutt'insieme esprime con bella evidenza la confusione e lo spavento degli Ebrei alla vicina venuta di Nabucco. E Nabucco in fatto si appresenta a cavallo sul limitare del tempo, e preceduto dai soldati non solo ma ed anche dalla bandiera, la quale fa udire una marcia che a buona ragione si guadagna il gradimento di tutti i nostri dilettanti. Parve ad alcuni severi critici che Nabucco non avesse a poter averne la pazienza di ordinare così tranquillo uno sfilamento di tutti i suoi soldati, al suono

di una marcia. gaja sì, ma tranquilla pur essa. Anche il poeta si esprime che *i guerrieri babilonesi irrompono nel tempio*. Il maestro interpretò il punto scenico come se si trattasse del trionfale ingresso di un conquistatore, e così sia. Non di meno, il ripetiamo, la marcia è bella, e il medesimo compositore l'ebbe per tale dacché più volte la ricordò con predilezione nel corso dello spartito. Il pezzo d' assieme che segue e che serve di *sortita* a Nabucodonosor è tessuto con sicurezza di effetti. E in *si* maggiore a tre tempi, e staccasi con un *solo* di Ronconi (Nabucco) caratteristico e nuovo. Dopo questo tutte le voci a poco a poco si collegano, e nel mezzo di esse meno pregevole spiccasì la cantilena di Abigaille, la quale passa anzichè freddamente e scolasticamente in *sol*, poi in *si bemolle*, quindi alla spiccia in *re bemolle* ovvero *do diesis* con settima, poi sul *fa diesis* pure con settima, col quale si rimette in *si*. Queste transizioni sono poste troppo nudamente e senza un palese scopo. La melodia che si riapre sul *si* non è più quella di prima ma però elegante e di effetto. La cadenza del pezzo è bene immaginata con una bella insistenza della voce del basso (Ronconi) sul *si*, che molto risentitamente manifesta il violento e minaccioso carattere di Nabucco.

Il pezzo è dunque più lodevole dal lato drammatico che non dal musicale, perchè oltre alla freddezza delle modulazioni manca di unità di *melodia*. E si ne sembra che la prima potevasi molto bene congegnare. La *stretta* di questo pezzo, che serve di *finale* alla prima parte, si apre con un movimento non troppo felice e mancante, a nostro credere, di severo carattere tragico. Le parole di Nabucco soprappostevi rimangono soffocate; ma poco poi le cose si agguistano e il bel *crescendo* e il robusto *forte* che susseguono rialzano il pezzo a bella dignità. Almeno al *ritornello* ne sembra che si potrebbe omettere quel primo movimento, e attaccare a drittura di nuovo il *crescendo*. Non è dubbio che a questo modo l'effetto riuscirebbe più vivo. Tutto questo *finale* è in complesso ben compreso, bene espresso, pieno di fuoco, grande e popolare, il che non è dir poco.

Un'aria di Abigaille apre il second'atto, ma di questa non vogliamo recar qui giudizio mancoandone quasi interamente l'esecuzione; bensì toccheremo della bella scena di Zaccaria. Il *ritornello* de' sei violoncelli è svolto con bel lavoro di parti, e l'invocazione o preghiera (impropriamente chiamata *romanza*) è ottimamente interpretata. L'ingegnoso ed ardito isolamento d'un solo violoncello che si lega colla voce del canto, già tentato da Meyerbeer nella *sortita* di Raoul ne' suoi *Egonotti*, giova non poco all'effetto delizioso e devoto che produce la rientrata di tutti i violoncelli col severo e mistico rintocco del *sol* profondo pizzicato dal contrabasso. E d'altronde la melodia è sì pura e di sì austero carattere che mal sapremmo dire se meglio potessi ideare questo pezzo. L'effetto è in gran parte scemato dalla scarsa nitidezza dell'esecuzione.

Il coro de' Leviti della scena 4.^a è pur esso delineato con giusta filosofia. Avremmo tuttavia desiderato meno comune la frase d'Ismael dalla quale viene interpolato.

Il momento scenico nel quale Nabucco strappa la corona dalla testa di Fenena e la pone sulla propria, offrì l'occasione al maestro, mal sapremmo dire con quanto amore di verità, di tessere un canone, il

quale, parimente per mancanza di esecuzione, si dovette dopo la prima rappresentazione mutilare in molta parte, per quanto, artisticamente parlando, fosse bello.

Nel parlante che sussegue è degna d'elogio la minaccia di Nabucco, trascurata forse invece quella di Zaccaria. Poi, al momento che scoppia il fulmine che fa cadere la corona dal capo dell'empio monarca, sicchè egli sgomentato, per subito effetto dell'ira divina smarrisce l'intelletto, parve a qualche critico che la musica non s'innalzi a dipingere il terrore profondo di quella situazione. Noi siamo d'avviso che il difetto non sia della musica, ma dell'esecuzione drammatica, vale a dire sulla scena, dove per verità, ad eccezione di due o tre dei primari personaggi dell'azione, tutti gli altri, componenti la moltitudine di popolo spettatrice della scena, si danno ben poco pensiero di esprimere cogli atti e col gesto la sorpresa onde sono colpiti.

Tutta l'ultima scena di Nabucco è così bene interpretata e diremmo quasi creata dal Ronconi che se anche vi si trovino de' nei musicali, sono a meraviglia nascosti dall'ingegno del grande artista. Ad elogio del maestro devonsi lodare la replica piena di effetto della bella e affettuosissima cantilena sulle parole: *Ah perchè, perchè sul ciglio?* già segnata la prima volta sulle altre parole *Oh mia figlia!* Così chiudesi la seconda delle quattro parti di questo dramma, nella quale non venne punto meno il retto sentire del compositore. Se l'effetto di questo finale non adegua interamente quello del primo, vuoi si attribuire principalmente alla nuova forma del pezzo, che termina senza il valido sostegno delle masse. Il Verdi, piuttosto che mancare alla filosofia del componimento, non esitò arrischiare la sorte di un minor effetto musicale.

Un coro di Babilonesi, che fan corona ad Abigaille assisa in trono, apre la parte terza. E questo coro tessuto per molte misure del *motivo* stesso della marcia lodata ed accennata nell'atto primo. Non sappiamo scorgere il giusto motivo di ciò; se non che il pezzo ha effetto, e per questo possiamo consolarci in parte di quanto può appuntarsi pel resto. Dopo breve recitativo *Nabucodonosor con ispida barba e dimesse vesti presentasi sulla scena*; come disennato gira lo sguardo, e cerca del suo trono che con cupa meraviglia scorge occupato da Abigaille. Costei scende dal seggio e d'un cenno allontana ogni astante, che vuol rimaner sola con Nabucco. Qui si offre la situazione oltremodo drammatica di un duetto. Il Verdi ne comprese l'alta portata? Dobbiam confessare che non ne parve espresso il concetto al modo col quale avremmo voluto ch'ei lo sentisse. Il primo tempo non poteva, a modo d'esempio, prendersi assai più largamente? E bensì vero che è vestito di gentile accompagnamento il qual si svolge con eleganza dai strumenti da fiato, e la seconda volta si trova anche meglio applicato alle parole *Sorgete Ebrei giubilate!* ma nondimeno il parlante sopra postovi resta in certo modo storpiato, non si sente, tutto quel dialogo che pure è importante perdersi affatto, e il pubblico non è chiamato all'attenzione che dall'*adagio* seguente, nel quale, come nella *caballetta* che succede, i canti sono delicati e patetici quanto si possono desiderare. Ma, senza perderli in sofisticaggini, diamo plauso a Ronconi che interpreta a perfezione i bei canti del Verdi, e che sa ottenere a

questo pezzo i più caldi applausi. Se non che, se fin qui ci parve dover desiderare in parecchi punti la lima, a partire dal coro che segue il duetto ora accennato ben poco ha la critica da osservare in biasimo del compositore. - Siamo sulle sponde dell'Eufrate. Gli Ebrei incatenati e costretti al lavoro sciolgono un *canto patetico* una *preghiera*, un addio alle rive del Giordano, alle torri atterrate di Sionne, *alla patria sì bella e perduta*. La melodia con cui staccasi all'unisono e a mezza voce questo coro non può essere più toccante. Non esageriamo che ci commosse quasi alle lagrime. Crediamo di non avere bisogno di tesserne ulteriori elogi.

Ora passiamo ad un altro de' più notevoli pezzi di questo spartito lavorato con tutto amor d'arte dal compositore. - È la profezia di Zaccaria. - A tessere un minuto clogio di questo pezzo ci converrebbe trascriverne e poesia, e canto e strumentazione. Appartiene esso a quel genere di musica detta propriamente imitativa, e che qui, ove havvi il sacerdote infiammato di tutto il fuoco profetico, viene permessa, anzi si esige, una esagerazione di tinte, le quali appunto, se non ci sbagliamo, hanno luogo colla quasi caricata e singola espressione di ogni parola. I belli accompagnamenti di strumenti di metallo rotti dal colpo secco e freddo della sola gran cassa; il rauco crepito de' violini imitanti quello de' *cranj* e delle *ossa*; il volversi della polve felicissimamente espresso in quelle cupe, larghe, leggere e quasi sfumate scale cromatiche, e i tristi lamenti del gufo espressi col singulto dell'oboe e col genito de' violoncelli ci richiamarono il far di Paisiello e d'Haydn (1). Chiudesi con bella pompa teatrale questo pezzo alle parole *Ninna pietra ove sorse l'altera - Babilonia allo stranio dirà;* dove la cantilena larga bensì, ma a terzine di crome sillabiche, ha bisogno di tutta la grandezza di declamazione, per non cadere nel troppo popolare, o diremo meglio nel triviale. - Se non c'inganniamo, questo è il pezzo che manifesta nel maestro un distinto ingegno, e diciamo distinto nella sua propria significazione, che lo distingue dagli altri.

La quarta ed ultima parte di questo spartito ha cominciamento da un bene ideato stromentale, col quale volendo esprimere un sonno o sopore affannoso di Nabucco, il maestro va riandando con mobile concetto i *pensieri* applicati nelle altre tre parti alle principali situazioni sceniche del protagonista, vale a dire la scena del delirio, *finale secondo*, la *marcia* del trionfo, che rompesi per ricordare l'attacco della *stretta* del primo finale, ecc. Il *recitativo* susseguente è rettamente inteso, bene svariato nelle tinte differenti che la poesia richiede, dolce e melanconica la *marcia* eseguita di dentro dalla banda, che si suppone accompagnare alla morte Fenena. La banda,

(1) A nostro giudizio nella musica teatrale (che seguir deve regole ben diverse di quelle della musica pittoresca o descrittiva, come a cagion d'esempio la *Fissione* di Paisiello, e le *Stagioni* e la *Creazione* d'Haydn) non crediamo di buon genere questi piccoli tratti imitativi dell'orchestra, se non ne pochi casi in cui essi giovinno a rendere più evidente la pittura di fenomeni fisici che si svolgono sulla scena e che hanno una diretta e attuale immediata azione sullo spirito de' personaggi o del personaggio del dramma presenti o spettatori di essi fenomeni. Ma in questo caso della profezia di Zaccaria, gli sforzi del maestro a smintuzzare, e a materializzare, e così possiamo dire) col sussidio di vari effetti strumentali la pittura delle immagini che si svergono nell'accesa fantasia del sacerdote ebreo, ne paiono troppo ricercati e non conformi alla buona estetica. Desideriamo di ingannarci per aver la soddisfazione di vedere, in vece della nostra, approvata l'opinione del nostro amico collaboratore.

L'Estens.


però, dovrebbe esser situata più da lontano, e per maggior effetto d'illusione e per non coprir pressochè al tutto il recitativo del protagonista che sopra vi campeggia. Alle interne grida di - *Fenena a morte* - Nabucodonosor si scuote, *corre alle porte, e, trovate chiuse, grida - Ah! prigioniero io sono - Dio degli Ebrei perdono.* - Il Re è ravveduto, la ragione gli è restituita, il trionfo della religione compiuto; ei s'inginocchia e promette al Dio di Giuda di far risorgere l'ara e il tempio a Lui sacro, sente che *l'egra mente è rischiarata* e promette di adorare ognora questo Dio verace ed onnipotente. Tutto ciò va benissimo: la preghiera è bene intesa, è affettuosa, il canto maestoso e largo: Ronconi lo tratta con somma delicatezza e vera sublimità. Ma Nabucco sa pure che la sua figlia, la diletta Fenena è già al punto d'essere tratta a morte, ne ha udita la *marcia funebre*, ne intese le dolorose grida, ed egli può starsi in ginocchioni, in contegno devoto si ma tranquillo, a ripetere otto versi, che son già più del doppio di quelli che parrebbe esigere la situazione, e parecchi de' quali con molto largo sviluppo di note sono ripetuti? Sembra a noi che ed il poeta ed il maestro non abbiano pensato abbastanza alla drammatica verisimiglianza: se male non ci apponiamo, il ravvedersi, il ritornare alla ragione, il far voto al Dio di Giuda, e il tentare di schiudere quella porta che s'impedisce niente meno che di salvare dall'estremo supplizio la figlia, ciò voleva essere tratteggiato grandiosamente ma con rapidi tocchi musicali che dessero anima e colore a pochissimi versi di recitativo, e non più. Ma c'è altro da osservare; la porta finalmente si schiude, e malgrado tutto ciò Nabucodonosor si ferma ancora a cantare la *cabaletta*, che non è breve, e che in aggiunta è proposta anche dall'orchestra. Ci spiacerebbe troppo dover supporre che solo scopo di tale controsenso fosse affidare un'aria vestita delle solite forme a Ronconi! Lasciata da un lato la convenienza estetica, diremo che questa *cabaletta* è svolta con fuoco, bene interpolata col coro, che dopo il *ritornello* dell'orchestra, avanti che il cantante intoni, ne traccia la seconda frase alla quarta del tuono. Il pezzo è di bell'effetto, ma lo avrebbe triplo se posto a luogo.

Però ogni nostra inquietudine è vana, perchè in fatto Nabucco, senza darsi fretta giungerà in tempo a strappar Fenena dalle mani de' sacrificatori. Una delicata preghiera di Fenena, preceduta dalla *marcia funebre* già al principio dell'atto accennata, apre l'ultimo *finale*, e già Fenena s'appresta a darsi nelle mani de' carnefici, allorchando compare il protagonista, il quale si rappacifica con Israele, lo ripristina nei pieni suoi diritti, e fa una pubblica e solenne professione di fede nel Dio degli Ebrei. E per soprappiù ci narra anche di Abigaille che impazzì e bebbe il veleno. E qui chiudesi il Dramma con quell'incantevole preghiera a sole voci, la quale è quanto di sentito, di commovente, di armonioso e di grande poteva applicarsi a questa solenne circostanza. La mirabile distribuzione delle parti, la larghezza del fare, la dolcezza, naturalezza e semplicità della transizione del *re*, in *sol* minore, poi in *si b*, poi di nuovo a dirittura in *re*, col ripiglio di quel sempre crescente rinforzo di voci guidate dal potente intonare del Sacerdote sulle parole *Immenso*

Iehova, e che appunto meglio non possono elevarsi all'immensità di Dio, formano di questo brano una vera gemma artistica. Il pubblico ne comprese tutta la portata e poche musiche ricordano un successo di caldo entusiasmo e ad un tempo meritato, come questa invocazione finale. Oltre il concepimento drammatico, gli effetti d'arte, bene tracciati e colla più pura semplicità, vi sono calcolati con tale acume che non esageriamo nel dire che difficilmente può farsi meglio.

Le due prime rappresentazioni chiudevansi coll'agonia di Abigaille, la quale era pur trattata con amore, ma come inutile sviluppo dell'azione non otteneva effetto, e perciò lo spartito si termina di presente con questo pezzo d'assieme, nè più solennemente poteva il Verdi dar compimento alla sua bella composizione.

Or a voler dare una nuova occhiata complessiva all'insieme della partizione, troveremo di criticare un abuso esagerato degli unisoni, un troppo frequente impiego di melodie a frasi spezzate, quali sarebbero a modo d'esempio quella della *marcia trionfale*, quella del crescendo del *finale primo*, quella del *coro de' Leviti* nella parte seconda, le quali ripetendosi più e più volte nel dramma, danno un'impronta di ristrettezza nell'idee del compositore, che forse è più apparente che reale. Un abuso di terzine abbiamo pure riscontrato in moltissime melodie, come quella notata al chiudersi della *profesia*. Ma alle minute osservazioni che facciamo a questi nei non intendiamo dare gran peso. L'istrumentale nell'insieme è chiaro, elegante e svolto con belle proporzioni. Però ne sembra essere la melodia troppo spesso affidata agli strumenti da fiato e questi di soverchio sovraaccaricati. Potrebbe forse condannarsi anche l'abuso della gran cassa. Trovasi infine più volte ripetuto nello spartito una foggia d'accompagnamento nei primi violini che non vogliamo chiamar trillo, e che è infatti di questa forma come

nell'introduzione  che riuviens pure nell'adagio del primo finale  poi nella stretta od ultimo tempo del secondo  poi nel duetto dell'atto terzo  : ma

ognuno vede che coll'appigliarsi a così fatte minutezze la nostra critica non è che un tacito elogio al compositore.

Per riguardo all'esecuzione, che in notevole parte fu assai debole, potremo giustamente innanzi a tutti il signor Ronconi Giorgio (Nabucco) il quale comprese a perfezione il carattere del personaggio. Ci pare tuttavia che nella terza parte potesse fingere più sentitamente lo stato di morale prostrazione cui soggiace il monarca scaduto dalla sua grandezza, perchè colpito dall'ira celeste. Ma il signor Ronconi fa prova di mirabile arte nel punto per eccellenza drammatico in cui per l'effetto tremendo del fulmine piombato a rovesciargli dal capo la corona, è preso da violenta turbazione e d'un tratto smarrisce l'intelletto, e deliro cade come fuor de' sensi nelle braccia de' suoi fidi.

Nuovo per noi e proveniente dalle scene

dall'*Academie royale* di Parigi abbiamo conosciuto nella parte di *Zaccaria* il sig. Derivis. La tessitura della voce di questo artista è di giusto basso: la estensione di essa di oltre due ottave. È cosa notevole che gran parte degli artisti stranieri che sulle nostre scene ci si offrono ci vengano forniti di estensioni vocali delle quali noi a vero dire da alcun tempo in qua non abbiamo esempi. Sarà forse soggetto di particolare articolo questa osservazione la quale conduce a parecchie interessanti deduzioni. La voce di questo artista è bene proporzionata: è robusta, quantunque non gradevolissima. Abbenchè nel suo tutto eguale, si direbbe che l'artista la emette con fatica, e con incertezza d'intonazione dal *fa* in quarta riga al *do* sopra le righe. Lo si direbbe anche dotato di agilità ove ciò volesse dedursi da un punto coronato che egli eseguisce nel pezzo di sua sortita, ove però mal si conviene al grave carattere del levita. La sua pronunzia, abbenchè chiarissima, pecca di esagerazione, figlia forse della non sufficiente familiarità che il sig. Derivis sembra avere colla lingua d'Italia. In fatto però egli è da annoverarsi tra gli artisti dotati di intelligenza e di dottrina. I quali pur troppo sono in più piccol numero di quanto si crede. Solo ci si permetta osservare nell'indole della sua voce una tal quale mancanza di colorito, o per dirlo colla parola usata dal sig. Garcia nel suo Trattato di canto (1), di varietà di timbri; mancanza che dà al suo canto qualche po' di freddezza e monotonia. Ma in questa parte di sacerdote male non si addice, e crediamo che il sig. Verdi durerà fatica a trovare persona che meglio di questo artista sappia interpretarla.

La signora Streppioni non si trova nella pienezza de' suoi mezzi, epperò riuscirebbe inutile ed imperfetto ogni cenno critico sul di lei conto.

La signora Bellinzaghi possiede un accentare abbastanza giusto, ma la sua voce in alcuni suoni male sviluppata e di non grande metallo, esige pareti assai meno vaste che non quelle della Scala.

Il tenore signor Miraglia è dotato di simpatica voce.

La signora Ruggeri va ricordata con lode pel suo brillante soprano, che ove non sia spinto di troppo seconda a dovere le intenzioni del compositore.

I cori furono esatti; l'orchestra diligente. A. M.

(1) Di questo nuovo Trattato daremo un dettagliato ragguaglio nei fogli susseguenti della nostra Gazzetta.

CRITICA MUSICALE.

Cenni critici sullo STABAT MATER di ROSSINI.

(Continuazione e fine (1)).

Pezzo VII. *Cavatina* per soprano 2.^o, sulle parole *Fac, ut portem Christi mortem*. Questa pare scritta per quella eroina nella quale un famoso filosofo presentò la bellezza ideale, e la fregiò di quanto l'amore ha di più dolce e lusinghevole.

Il suo andamento è di *andante grazioso*; e nel vero, tale è il preludio che la precede, e tutto il seguito sino all'ultima nota.

Del pari che la soavità del canto, si ammira in essa il pregio artistico nella condotta e collocazione degli accordi armonici, non

(1) Vedi il N.º 11 della Gazzetta Musicale.

meno che nelle dotte transizioni nel bel concerto della parte strumentale, e nella unità del pensiero.

Pezzo VIII. Aria e coro.

Comincia colle parole *Inflammatus et accensus*. E voce di 1.º soprano la parte principale che canta questa preghiera che tale appunto la presentano le parole.

Non sappiamo perchè venga intitolata Aria.

Qualunque però ne sia il titolo, la composizione rimane la stessa e brilla di singolare splendore.

Eminentemente filosofico è il preludio che precede il canto, e nel quale il chiaris.º autore comincia a tratteggiare la grande scena del giudizio finale. Alle tinte forti ch'ei quiv'impiega, sussegue un canto in cui tutte stanno espresse le angustie e le speranze di quel core appassionato che si rivolge supplice alla Madre di Dio. Termina questa strofa colle parole *in die iudicii*, e là, finita la cadenza del periodo musicale cantato dal solo soprano, l'eg.º compositore, con ottimo intendimento fa ripetere le ultime parole *in die iudicii* da tutto il coro, che all'unisono e all'ottava, sostiene la nota del tono fondamentale *do*, mentre gli strumenti si fanno a riprodurre con tutta forza il ritornello. Ciò continua per otto battute; dopo che tace il coro, e prevalendosi l'illustre maestro della imitazione proposta nel seguito del ritornello, si conduce al *mi bemolle* corrispondente al *do* minore in cui ha principio il pezzo.

Basterebbe questo per giudicare di un raro genio e di un sommo artista.

Continua la preghiera colle parole *Fac me cruce custodiri*. Qui l'autore opportunamente impiega lo stesso movimento che servi ad accompagnare la precedente strofa. Il carattere patetico del canto si trova benissimo conservato, e sommo è l'effetto del coro che lo alterna. Le ingegnose combinazioni artistiche che qui trovansi sparse, meritano lode tanto maggiore quanto che sono rese più semplici, né lasciano intravedere quell'artificio, che al dire di Torquato Tasso - *Quanto si scopre men, tanto è più bello*.

Finita questa stanza, il nostro autore fa ritorno al primo motivo in *do* minore ove ripete la stessa prima frase, non meno che il coro su le parole - *in die iudicii* - di cui abbiamo parlato. Giunto alle parole - *Fac me cruce custodiri* - cangia il tono in *do* minore, al maggiore, ove ripete le stesse frasi e progressioni armoniche di prima, sino alla cadenza.

Non è a tacere che prima della cadenza finale, trovansi una frase di pregevolissimo lavoro, colla quale, sotto la nota di *do* acuto, fanno passaggio parecchi accordi d'armonia da cui viene schiuso l'accesso alla dominante ed al compimento di questo stupendo lavoro.

Pezzo IX. Quartetto senz'accompagnamento.

Comincia colle parole - *Quando corpus morietur*. - Il basso propone il motivo, o meglio il soggetto d'imitazione. se così vuol dirsi. - Il tono è di *sol* minore; la cantilena di carattere patetico è formata con note semitonate discendenti.

Alla proposta del basso risponde il tenore alla quinta sopra, accompagnato in armonia dal secondo soprano e dal basso.

Dal tono di *re* minore il nostro autore giunge all'impensata al tono di *si bemolle*, ov'entra il primo soprano che continua la imitazione proposta colla quale viene can-

tato anche il secondo verso - *Fac, ut anima donetur* - nel primo tono *sol* nel quale rimane chiusa la frase. Sulle parole dell'ultimo verso della strofa - *Paradisi gloria* - è notevole quel passo di carattere lieto e brillante che serve ad esprimerle a meraviglia.

Rossini ha voluto di sicuro significare con questo musicale concetto, come si sprigiona lo spirito dal carcere della vita, per volare fra le eterne contentezze.

Dopo questo c'riprende le parole *Quando corpus*, ecc., - colle quattro parti, e si fa a modulare quanto prima ha proposto, col far discendere di semitono il basso dal *si bemolle* fino al *re* con accompagnamento di $\sharp 5^{\text{a}}$, 5^{a} e 7^{a} che con una così detta *frinta* va a cadere al *mi bemolle* con 5^{a} e 5^{a} e poi dalla 4^{a} del tono con 6^{a} minore, passa alla 5^{a} (*re*), e termina il periodo in *sol* minore. Da qui dopo una fermata riprendendo le parole - *Quando corpus*, ecc., - in modo diverso da quello di prima, ma ugualmente ingegnoso, vanno modulando le quattro parti in concerto, partendo dal tono di *mi bemolle* e discendendo in armonia con gli accordi di settima diminuita sino a che giunto il basso alla corda in *do bequatro*, fa il nostro autore il rivolto del suddetto accordo in quello di *la* (seconda del primo tono) con 5^{a} , 4^{a} e $\sharp 6^{\text{a}}$ e poscia, dal *sol* minore arriva alla dominante, dalla quale passa a ripetere, anche qui d'improvviso, il bel passo su le parole - *Paradisi gloria*, come pure tutta la frase, chiudendo per fine il periodo.

È osservabile lo stretto su l'antecedente proposto, in riflesso al sommo magistero che si manifesta nelle imitazioni qui raccolte, e negli acconci e dotti accordi a cui sono legate.

Quest'analisi, a vero dire, potrebbe sembrare superflua, che l'opera di cui trattiamo è pubblicata per le stampe, ed ognuno può averne notizia. Noi però, nell'interesse dell'arte, abbiamo creduto doverosa cura decomporre le parti di questa composizione onde rilevarne le più minute particolarità.

Ora che abbiamo detto partitamente su questo Pezzo IX, ne sia concesso osservare in genere, che l'artificioso lavoro delle idee proposte, la espressione che in esse ebbe a ricevere la poesia, il tipo caratteristico che le medesime ci presentano, e la stretta osservanza delle discipline dell'arte, meritano per nostro avviso, che questo componimento venga offerto a modello di musica sacra nelle scuole (1).

Pezzo X. Finale a quattro voci con il coro.

Comincia con li tre accordi generatori del primo tono *sol* minore. Le voci cantano sulla parola *Amen*.

Dopo questo preludio attacca la *Fuga*. Siffatta specie di composizione che, al dire del celebre Marpourg (2), immune dalle fantasie della moda, non fu mai soggetta a riforma, appartiene alla classe di quelle denominate del *Tono*, per lo motivo che la proposta e risposta sono circoscritte entro i confini della ottava (3). Questa *Fuga* è composta di soggetto e contro-soggetto: è osservabile in oltre l'aggiunta detta comunemente *coda*, la quale viene ad inestarsi col primo soggetto e continua dal principio sino alla fine.

Diciamo osservabile, perchè si hanno

così due contro-soggetti, per cui la *Fuga* diventa più artificiosa ed aggradevole.

Il soggetto comincia colle parole - *In sempiterna secula*; - ed il contro-soggetto, con l'*Amen*. Appoggiandoci a trattatisti, tra quali Zarlino e Rousseau (4), dovremo notare come scorreione quel salto di quarta, che fanno per moto retto contemporaneamente il soprano ed il tenore sul termine della seconda battuta - E nel vero, il primo soprano, dal *sol* ascende al *do*, nel mentre che il tenore dal *si*, passa al *mi* - Ciò, avrebbe potuto facilmente evitarsi; notando, che riesce tanto più sensibile in quanto che viene eseguito per li soli soprano e tenore, e viene meno inteso nel progresso della *Fuga*, allor che cantano le quattro parti. Se non che, trattandosi di soggetto, molte licenze vengono accordate e praticate anche da compositori di prim'ordine (5).

Proseguendo a dire brevemente di questo componimento, che appartiene al sublime dell'arte, accenneremo a quel *divertimento* che sussegue le *proposte e risposte* delle quattro parti; *divertimento* ricavato dal soggetto e contro-soggetto, e del quale assai opportunamente fa uso il nostro autore per la modulazione.

Con questo ci si conduce al *mi bemolle*. ove il soggetto riprende tra il 1.º soprano ed il tenore, cui rispondono il 2.º soprano, ed il basso, che, dal tenore di *si bemolle*, passano a quello di *fa* maggiore ove riproduce il *divertimento*. - Assai avvedutamente vedesi qui considerato il tono di *fa*, siccome quinta del *si bemolle*, che invece di maggiore viene costituito minore, e da cui con regolare andamento il nostro autore si conduce al tono di *fa* minore, dal quale, dopo aver riprodotto il soggetto e contro-soggetto, fa passaggio al *do* minore, e per fino, al primo tono di *sol* minore. Crediamo osservare siccome singolare bellezza, la improvvisa sospensione della cadenza, col dare alla fondamentale anzi che il proprio accordo di 5^{a} e 5^{a} quello di $\flat 5^{\text{a}}$, $\sharp 4^{\text{a}}$ e $\flat 6^{\text{a}}$ - il bel giuoco, o meglio, rivolto di parti che segue per quattro battute sul detto accordo; - e la dotta imitazione che viene introdotta dal 1.º soprano, dopo fatto ritorno alla dominante; imitazione che viene risposta dal tenore alla ottava sotto, e poscia all'unisono dal 2.º soprano, colla quale si riconduce al primo tono.

A prima giunta, potrebbe parere in questo lavoro alcuna deviazione dalla *Fuga*; noi però nel suo intreccio crediamo scoprire un tratto di finezza dell'illustre compositore, che, addottrinato dalla esperienza, volle spogliare questo genere di componimento, per quanto gli era possibile, da ogni soverchia gravità del primo soggetto, ed operare con sicurezza d'effetto, mediante acconcie digressioni su la massa dell'uditorio, facendo trovare a così dire delle *oasi*, ove più arido avrebbe potuto apparire il cammino. - E gli artisti i più severi, che sembrano avere in custodia il palladio dell'arte, hanno ben d'onde soddisfarsi nella parte relativa allo stretto, che per unanime consenso dei più valenti compositori, è una delle parti più difficili della *Fuga*.

Lo stretto di quella di cui trattiamo, ne pare sommanente ingegnoso; conserva la identità del soggetto, e ciò che è più, si presenta facile e naturale.

Allo stretto del soggetto, succede quello

(1) Veggasi il N. 4. della nostra Antologia Classica.

(2) Marpourg. Traité de la fugue et du Contrepoint.

(3) Martini. Saggio sul Contrappunto. P. II, C. XXVIII.

(4) Rousseau. Diz.º musicale pag. 225.

Zarlino. Istituzioni armoniche. Cap. 20, pag. 4.

(5) Martini. Saggio sul Contrappunto, parte I, pag. 27.

del contro-soggetto, mirabile per la distribuzione e collocamento delle quattro parti; e per ultimo, non meno pregevole si mostra la chiusa, ricca di grandiose e peregrine transizioni. Noi non faremo qui punto.

Le transizioni armoniche di cui ora abbiamo parlato, per nostro avviso, meritano particolare considerazione, sì per la novità e naturalezza, che per l'ottimo effetto che arrecano. Ciò è tanto più a valutarsi, dacché a nostri giorni cosiffatte transizioni, sono non che in uso, in abuso, e non pochi scrittori sembrano aversi data la parola d'intesa, per lacerare colle più strinate fantasie, il senso dell'udito.

Egli è dopo le suddette transizioni, che il nostro autore con ingegnose imitazioni, viene di nuovo a stringere il soggetto e contro-soggetto, prima della fine.

Avanti questa, come il sole che tramonta, il genio di Rossini fa scintillare un ultimo raggio, in quella inattesa riproduzione del primo motivo dello *Stabat* al pezzo I, su la parola *Amen*, che precede la gran cadenza finale.

Noi, scrivendo su questo lavoro ed ammirandone gli eminenti pregi, il facciamo tanto più di buon grado, in quanto che torna ad onore di quella scuola a cui Rossini derivò i precetti dell'arte, e della quale, noi stessi, il confessiamo, siamo figli. — Quel padre Mattei, capo scuola Bolognese, di cui in oggi si onorano le ceneri, e che diede all'Italia ed all'Europa, tanti e segnalati compositori, gioirebbe, se ancora contasse i giorni, di vedere in questo *Stabat* raccolta la sua eredità da Rossini!

G. A. PENORRI.

Maestro primario della Cappella di San Marco in Venezia.

ESERCIZI DI MUSICA SACRA in Milano.

Milano, la città in cui la musica teatrale con tutto il prestigio dell'elegante suo stile, delle sue forme ornate, de' vocali suoi lenocini, ebbe sempre onori poco meno che trionfali; Milano in questi ultimi giorni di Quaresima derogò qualche poco dalle sue più care abitudini e degnò di occuparsi di un altro genere di musica, la *Sacra*, che quasi timida e dubbiosa del mirabile suo potere si tiene da gran pezzo tra noi contenta della religiosa semioscurità del nostro maggior tempio, ove a radi intervalli inualza al cielo i puri e solemni suoi canti.

Rinunziando per ora a ben determinare se nel nuovo gusto invalso nel dilettantismo milanese entri in parte anche il capriccio della moda, e se il gran parlare che da qualche settimana in qua si va facendo nei nostri crocchi galanti di *motetti*, di *fughe*, di *salmi*, di severità e purezza di stile alla Palestrina e alla Pergolesi ecc., sia più che altro una nuova foggia di omaggio che si vuol rendere al genio musicale più libero e mondanò che vantino l'antico e il moderno tempo, osserveremo, non senza soddisfazione, che questa nuova tendenza de' giudizi, questo bisogno degli spiriti che si occupano di musica a gittarsi in un novello e disusato ordine di idee critiche, è di buon augurio per i progressi possibili dell'arte, e vuol in gran parte darne merito al nuovo meraviglioso regalo fatto da Rossini al mondo musicale.

E diciamo meraviglioso, non solo in ragione dell'alta portata della grande composizione rossiniana, ma anche per risulta-

menti importantissimi ch'essa può addurre nell'arte, massime in Italia. — Ci comprenderà a primo tratto chi rifletta come, grazie allo *Stabat Mater* del grande maestro, che ogni nostra città, ogni nostra borgata, ogni nostro più piccolo centro musicale vorrà udire o bene o male eseguito, verrà a poco a poco insinuandosi nella pubblica opinione e prenderà radice l'idea troppo tra noi trasandata che anche fuori del teatro, e non nel solo dominio dell'Opera, vi ha un genere di musica atto a gareggiare colla drammatica per sublimità e soavità di concetti, e che da esso gli animi non volgari ponno attingere emozioni non meno nobili di quelle che produor sogliono gli accenti delle passioni profane messe a conflitto in un'azione scenica e giovate dal prestigio e dal corredo teatrale.

Chi si dedica all'arte con istudii speciali e con severità di pensieri non ha certo bisogno di questo nuovo fatto dello *Stabat* di Rossini, lanciato alla curiosità del pubblico, per indursi a credere alla potenza d'effetto di un genere di musica troppo in Italia negletto e sacrificato all'altro che da gran tempo signoreggia tra noi con esclusivo dispotismo gli spiriti; ma per la moltitudine, la quale in sostanza è la promotrice principale dei veri e più o meno rapidi progressi dell'arte stessa, c'era appunto bisogno di un impulso di questa natura per iscuoterla dalla sua passionata preoccupazione e avviarla a considerare sotto un novello punto di vista i mirabili effetti della musica, riguardati quale espressione de' più puri e santi affetti dell'uomo nei suoi rapporti colla divinità.

Qui non ci proponiamo di analizzare e delineare tutta la grandezza de' caratteri proprii alla *musica sacra* onde acquistarle nel concetto de' profani che a questi ultimi tempi in Italia, per buone ragioni, l'ebbero in poco o nessun conto, quella importanza e credito che le è ampiamente dovuto: solo vogliamo accennare alla comparsa al di qua dell'Alpi della partitura sacra di Rossini quale circostanza e materialmente e moralmente altissima a giovare al risorgimento del vero culto della musica ecclesiastica; e per questo peculiare oggetto sarà importante che la nostra *Gazzetta* venga registrando i piccoli e i grandi casi ne quali a questa circostanza è dato maggiore o minor rilievo.

Già più volte essa ha tenuto discorso della nuova religiosa partizione rossiniana e più specialmente ne esaminò i pregi nella dissertazione inserita in parte nel passato foglio e in questo compiuta. Ora crede suo dovere tributare con parole di compiacenza le più sincere lodi ai signori S., distinti e splendidi cultori della musica, per avere tra noi dato modo a prelibare degnamente le elette bellezze di questo tanto preconizzato *Stabat*. Ben credevamo aver diritto di attendervi una bella esecuzione da un distinto drappello di dilettanti cui erano sussidio nelle parti corali non pochi cantori di professione, ma la nostra aspettazione fu in parte superata, e lo studio posto a bene interpretare il carattere de' singoli pezzi, a ben rilevare i tempi, a conservare le alternative di forti e piani e ammorzati, (tanto trascurati anche sulle maggiori nostre scene) è da attribuirsi con encomio a chi ebbe a dirigere e ad assistere alle difficili esercitazioni.

Con non minore esattezza, intelligenza ed amore il medesimo *Stabat*, con accompagnamento di solo pianoforte, si eseguì la

sera susseguente presso altra distinta famiglia molto benemerita agli studii musicali. Ed anche qui il prestigio di alcune voci privilegiate nei pezzi ad una o due voci, il colorito e la finezza nella concertazione de' pezzi d'insieme (veramente mirabili) diedero una molto viva idea dell'alta portata di questo sacro luno, composto per essere prodotto con tutto il corredo di una ricca stromentazione e di ampie masse corali. — Ora ne rimane di attendere che sotto le vaste volte della Scala abbia ad udirsi interpretato con quella superiore precisione d'accordo, con quella scrupolosa finezza e giusta misura dei movimenti, ecc., che il medesimo Rossini pose ogni diligenza e cura ad ottenere nell'esecuzione che se ne diede a Bologna sotto la direzione dell'illustre Donizetti. Saranno esauditi i nostri desiderj?

Poichè questo breve articolo è dedicato a far parola degli esercizi di musica sacra fatti in Milano negli or passati giorni, non possiamo tacere di una mirabile composizione di questo genere, una *Salve regina* di Haydn, eseguita con accurato benissimo dagli allievi dell'I. R. Conservatorio. Il carattere severo e a un tempo affettuoso che spirava dalla prima all'ultima battuta di quel componimento modello, la soavità delle melodie che con ingenua semplicità si svolgono a manifestare i vari sentimenti espressi dalla sacra orazione, le sobrie e caratteristiche modulazioni e gli artificii armonici dell'accompagnamento a soli strumenti d'arco ed organo, tutto ciò fu molto bene compreso e con rara perizia interpretato; ed ecco i grandi pregi per quali il sublime lavoro di Haydn, considerato nel suo genere, non impallidirebbe anche eseguito a raffronto di qualsivoglia musicale produzione religiosa de' più acclamati viventi maestri.

Chiodiamo questi cenni compiacendoci dello zelo onde si mostrano animati i cultori sinceri della buona e classica musica in questa nostra Milano ove il gusto per le parodie teatrali e per *pot-pourri* accademici è tanto generale e inveterato che chi tenta se non altro di apporvi qualche argine è da vantarsi come di un atto di coraggio. Richiamiamo quanto abbiamo detto sul principio. Di questa salutare modificazione nelle tendenze del nostro dilettantismo sarà a darsi il principal merito al nome imponente di Rossini ed alla voga del suo *Stabat* o sentita davvero o solo anche in parte simulata. B.

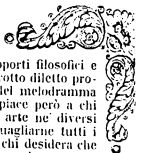
POLEMICA

I.

Al signor G. J. PEZZI,
estensore del *Gliouos*.

In verità vi siamo obbligati con vera effusione dell'animo a protestare che ci faceste di non avere voluto per ombra offenderci con un'impertinente provocazione. Riteniamo adunque che vi siete spiegato male, e che le ambigue parole colle quali deste principio al vostro cenno sul *Nabucco* non ad altro scopo eran volte che a rendere più patente la volontaria confessione della vostra ignoranza musicale. Questa vostra modestia esemplare fa onore al candido vostro animo, e tutti i lettori del vostro giornale ve ne avranno molto lodato. Noi per nostro conto siamo oltre ogni dire orgogliosi del rispetto che professate alla nostra *Gazzetta Musicale*; è una vera compiacenza che vi p'netra!

Quando alla supposizione che vi studiate



di fare sul conto de' nostri collaboratori, potreste anche risparmiarne la pena. Che bisogno c'è che vi stuzziciate il cervello per immaginare se siamo o non siamo maestri provvelli, contrappuntisti sapienti, o ciecchec altro di simile? Procurate di ponderare bene il maggior o minor valore de' nostri scritti e se ci trovate in fallo, abbiate la bontà di appuntarcene: ve ne saremo proprio obbligati... Insistiamo su questo punto anche per essere coerenti alla nostra prima nota, nella quale vi abbiamo dichiarato ciò che ora ripetiamo: che cioè siamo pronti ad accettare qualsivoglia polemica musicale, ma delle *quote eianco* non ci curiamo.

Però tant'è tanto fin qui il vostro articolo polemico non lo abbiamo trovato malaccio, e ci parve anzi dettato con rara bonomia.... Ma più innanzi mutate natura: il belato dell'agnello piglia il rauco sibilo dell'angua che vuol morsiare il galantuomo che si incoglie sul suo passo. O spiegiamoci senza figure. Con un piccante miscuglio di frasi, che forse avranno una coerenza arcana, ma di certo non l'hanno patente, voi gentile sig. G. J. Pezzi, vorreste insinuar di nuovo in chi vi legge il dubbio già accennato che noi ci facciamo forti delle opinioni francesi nel giudicare della musica italiana. Ma scusate: avete proprio messo il piede, o volevamo dire, la penna in fallo. Che diacine! di cinque o sei soli articoli tradotti dal francese che abbiamo dati finora, non meno della metà li producemmo pel desiderio di ingegnarci a confutare il signor Fétis de' suoi errati giudizi sulle cose musicali d'Italia. e voi chiamate questo un farci forti delle opinioni francesi, ecc? Lasciamo che decidiate voi stesso se la deduzione è in buona e giusta logica!

Vi danno poi un gran fastidio le nostre teorie musicali; ma finché non avrete saputo mostrarcene l'erroneità, permetteteci che continuiamo a professarle. In ogni caso non c'è bisogno che vi diciamo che un giornale il qual deve vivere di critica è sempre da lodare quando si studia a fondarsi sopra qualche teoria. E ben peggio quando si vuol far da Aristarchi senza saper mostrare di aver principii, né dottrina, né altro. I critici non sono mica come i ballerini, i quali, quanto più proiettano in aria e tanto maggiormente sono da applaudire: i critici o d'un modo o dell'altro bisogna pure che abbiano una base a' loro giudizi; e questa base che altro panno essere se non le teorie? Toglietevi dunque in pace, gentilissimo signor estensore del *Glissons* che la *Gazzetta Musicale* s'abbia le sue. Chiediamo questo cenno coll'avvertirvi che tanto esso come la nostra nota di poche righe, cui vi degnaste far risposta con una intera colonna di fitto carattere, non sono del signor A. M. al quale per la più spicciva vi siete rivolto, ma denno attribuirsi alla redazione della *Gazzetta Musicale*.

POLEMICA MUSICALE

Interno ad un Articolo della Fama CENSO.

In appendice al N. 50 della *Fama* trovasi un articolo sottoscritto B. ed intitolato *Una nuova voce di canto*. - Questa intenzione che lusinghiera per l'arte ne eccitò a leggerlo pieni di speranza anche noi che l'arte musicale, come il signor B. osserva, *oltre alla due consueti specie di voce falsetto, avesse teste fatto acquisto d'una terza*. Ma ci è par doloroso confessare che dopo letto que' tre colonne nulla che abbia l'apparenza di nuovo ci venne

fatto di riscontrare. Vi si accenna una Memoria della quale non si nomina l'autore o gli autori, e che pare essere stata pubblicata, non si sa quando, oltremare, se dobbiamo arguirlo da alcune annotazioni francesi, e da altri termini, come sarebbero quello di *bianca* che in Francia viene applicato bensì alla voce naturale degli uomini non modificata dall'arte, ma che in Italia non adopera che a distinguere i vocali di donna.

Finu a che l'autore di quell'articolo non vorrà esserci gentile d'un maggiore disincantamento, noi abbiamo tutte le ragioni di ritenere pur troppo che questa nuova supposta voce di canto non sia altro che quella modificazione di voce di assai antica data, e che se non c'inganniamo, in Italia dactile si canta fu sempre in uso, ed è dal sig. Garcia, nella sua *Scuola di Canto* pubblicata ultimamente da Ricordi, accennata col nome di *timbro chiuso*, e definita a perfezione ed assai più chiaramente che non fanno codesti anonimi autori della *Memoria* in discorso (1). Il qual timbro o metallo di voce non sarebbe che quello che tuttodì sentiamo da pressoché tutti i nostri cantanti nel giorno, come a dire dalla Marini, dalla Frezzolini, dalla Brambilla, da Donzelli, Salvatori, Ferlotti, Fornasari, ecc., ecc. - *La Memoria* della quale il sig. B. fa cenno nel suo articolo della *Fama* sarebbe ella dei signori *Diletti e Pastorelli*? Non lo crediamo; perché in questa, a quanto ne vien detto, lungi dal far le meraviglie sulle novità del suono vocale non si tesse che uno studio fisiologico della *voix sombre*. Per amore dell'arte eccitiamo il nuovo il signor B. ad una più diligente e precisa indicazione di quanto egli tesse e di quanto egli opina su questo particolare.

A. M.

(1) *Feggasi a maggiore schiarimento la Scuola di canto di Garcia. Parte I, edizione Ricordi, pag. XVII colonna 2.ª, pag. XVIII colonna 1.ª, pag. XIX colonna 1.ª e pag. I colonna 1.ª e 2.ª.*

CARTEGGIO

Signor Estensore pregiatissimo.

Non avrei mai creduto di trovarmi così ingannata nella mia aspettazione associandomi alla vostra *Gazzetta Musicale*. Io credeva che voi vi disponeste a trattare della musica dal lato del difetto e non da quello dei rigidi insegnamenti che già più di un secolo che sono sopra in derisione da tutte le persone di buon senso; e certo poi io m'aspettava che i pezzi di musica che la *Gazzetta* dispensa, e che devono formare l'*Antologia classica musicale*, fossero scelti dalle migliori moderne Opere teatrali italiane. Ma chet i vostri artefici si aggrano tutti sopra la composizione, sulla strumentazione, sulla storia della musica di trecento anni fa, e ancora sulle Opere di autori tedeschi e francesi di nomi strani e scabbi ed a me affatto ignoti. Ecco come la *Gazzetta* non fa per me al lato della lettura. Questo porterebbe in pazienza, perchè il leggere non fu mai il mio maggior diletto; ma trovarmi delusa anche nel pezzo dell'*Antologia*, credetemi, mi è cosa dura a sopportare, e non ho potuto fare a meno di farvene sentire il mio risentimento con questa lettera. Tre pezzi si sono già pubblicati di questa *Antologia*. Il primo è il quartetto dello *Stabat* di Rossini, non per altro, a mio credere, perchè che per essere stato di moda. Il secondo è una rancia aria di un certo maestro Gluck che mi dite scritta già un secolo fa. Signor estensore, ditemi in confidenza, ci burlate voi? o sarebbe la vostra *Antologia* intesa a rendere l'ignoranza della stampa a quei pezzi che i tempi nostri musicalmente illuminati designano a servir manoscritti al dettaglio de' peschivendoli? Badate bene di non portar carestia in questi mezzi destinati a servire ad un commercio tanto necessario. Ma non contenti di applicarci unito al N. 9 della *Gazzetta* questo cerotto, che lo avete accompagnato con uno spericato panegirico di quel povero vostro signor Gluck, che certo non si sarebbe mai creduto di essere dissotterrato a tempi della *Norma*, della *Lucia*, della *Festale*, della *Saffo*, e del *Giuglielmo Tell*? Volete fare un *Antologia classica* e non sono classiche per voi le Opere moderne? Io vedo che voi volete darci un *Antologia rancia*, e per questo, per eccellenza, e questa vi dico francamente che non fa per me. Sentito che ci state preparando per un quarto pezzo dell'*Antologia* una scena di Paisiello: signor estensore, io mi chiamo da voi ingannata, e vi protesto fin da questo momento che, se non cambiate stile, oppure con ragioni che mi persuadano non mi convincete. Spirata l'epoca del mio obbligo, io non intendo di essere più associata a *Gazzette musicali*, né ad *Antologie classiche* di questo genere. Perdonate ecc.

.... 10 Marzo 1842.

La vostra associata
A. A.

RISPOSTA

Signora

Non meno che i lusinghieri encomii di varii dotti musicanti italiani e stranieri, e le congratulazioni di molti eruditi amatori ed intelligenti, questa nostra *Gazzetta* ha ricevuto con molta soddisfazione gli acerbi rimproveri in che ella proruppe contro di noi nella sua lettera del 4 corrente. Le avvertiamo che se le parole di lode ci sono state di consolazione e conforto, i suoi rimproveri ci sono stati un vero trionfo. In questo incontro ci siamo con soddisfazione avveduti di avere ottenuto uno dei fini essenziali che sono lo scopo nostro principale. Ed in vero, giunti che noi siamo a far dispiacere a chi non è amatore di musica, e che, come che si nomina, della sua lettura delle cose musicali, e della ragionata storia dell'arte, e delle indispensabili teoriche, e savii insegnamenti, noi ci stimiamo aver fatto piacere a quella classe più ragguardevole di esperti professori e di eruditi ama-

tori che considerano l'arte sotto i rapporti filosofici e scientifici, da quali ogni vero e non corrotto diletto procede. Se lei non piace che la storia del melodramma debba imprendersi dalla sua origine, piace però a chi ama di conoscere tutte le vicende dell'arte ne diversi tempi, e d'istruirsi col mezzo di ragguagliarne tutti i suoi andamenti di progresso, e piace a chi desidera che le letterarie e artistiche specialità sieno piuttosto ragionate che frivole, piuttosto fondate che illusorie, e piuttosto ben profittivevoli a lettori che solo soddisfaccino la vana curiosità. Se le teoriche musicali l'annoiano, se il trattare della *composizione* e della *strumentazione* non le interessa, deve però credere che questo importa molto ai maestri, e ai diligenti studiosi della *composizione*, al cui comodo ed utile è ancora intesa la *Gazzetta* a prestare una conveniente lettura ne' suoi articoli. Che se poi ella è amante esclusivamente del giornalismo teatrale alla moda, perchè ha voluto onorarci del suo nome nel catalogo degli associati alla *Gazzetta*, non intendo che lei manifesto si dichiarò avversa al moderno stile della più parte de' giornali di teatro pieni di sonore nullità e di chimeriche adulazioni? Le mancano forse mezzi di pascerla la sua curiosità in questo genere di lettura?

Ma l'*Antologia classica* e quella che più la fa dispiacere. Sappia però che la *Gazzetta* non intendo di escludere dall'*Antologia* i pezzi di ogni genere de' primarii compositori moderni, massimamente italiani, ma che essa del pari è ferma nella deliberazione di produrre ancora gli antichi e stranieri che possono servire a far riederenti alcuni de' fatti oggettivi che fanno dell'arte de' tempi passati, e che possono contribuire a rendere la musica presso gli italiani fornita di que' pregi scientifici che la facciano un giorno superiore in ogni parte a quella di tutte le altre nazioni, come fin ora non è e stata che nel canto e nella melodia. L'aria di Gluck, che ella tanto deride fu sempre stimata dai veri intelligenti un eccellente modello drammatico-musicale, e quanto si è detto nell'articolo del N. 9 della *Gazzetta* sopra questo magnifico compositore dovrebbe aver prodotto in lei l'effetto di convincimento che ha in molti altri de' nostri operati. Ma la *lettera non fa mai il suo maggior diletto*, e crediamo che ella non si sarà curata di leggere quell'articolo. In ultimo sappia che nostra intenzione non è di soddisfare col *Antologia* il desiderio di tutti, che suole essere proporzionato alla facilità di ciascuno, e che è quanto a dire che per esempio; i suonatori di violino vorrebbero l'*Antologia* di pezzi a violino, i cantanti la vorrebbero di pezzi cantabili; i musicisti di pezzi a pianoforte, e i dilettanti di canto, come ella è, la vorrebbero per avventura di romanze, notturni, e di pezzi da camera. Nel dare la nostra *Antologia* noi contideremo al possibile queste esigenze colla importanza artistica della *composizione*, che si chiamano, e col fine principale a che la *Gazzetta* e l'*Antologia* sono instituite. Se ella è per risolversi a darsi a studi musicali più seri e importanti noi speriamo che arriverà ad apprezzare i nostri principii di critica musicale, e la snonata di Beethoven in *do* diata minor, più non le parrà un sonetto; e anzi desidererà che l'*Antologia* più s'attenza al grave passato che al leggero moderno; e proseguirà con soddisfazione a far parte del numero de' nostri associati. Se poi le piacerà di occuparsi della musica per ozioso passatempo, non d'altro curandosi che del meschino piacere di ripetere a casa ciò che ha ascoltato al teatro, allora la *Gazzetta* poco si troverà aver perduto cancellando il suo nome dall'elenco de' soci; essendo noi più contenti del voto, e della approvazione di pochi e veri amatori dell'arte, che dell'assenso della moltitudine del volgare entusiasmo, il cui numero se ci verrà fatto di diminuire, o riederere col l'infusso delle nostre massime, ci riederemo avere ottenuto in gran parte lo scopo che ci proponiamo per beneficio e miglioramento dell'arte. Piacenze ecc.

NOTIZIE VARIE STRANIERE.

VIENNA. - Diversi amatori ed artisti rinomati nell'elegante Saione del signor Streicher, riunito fabbricator di pianoforti, hanno recentemente eseguito lo *Stabat* di Rossini che produsse una grande sensazione.

MASSEJUA. - Quivi Thalberg recesi sentire martedì 5 marzo, cantando un bellissimo e difficilissimo a descriversi: gli si fece un'ovazione, una vera ovazione d'artista. Thalberg si fermerà a Lione per darvi un'academia, poi verso la fine del mese sarà a Parigi.

BERLINO. - L'intenzione de' teatri regi di quella capitale, uniformandosi al desiderio manifestato dal ministro dell'interno, di vedere esauriti di tempo in tempo sul teatro della Grande-Opera dei capolavori antichi, ha fatto porre nel repertorio di quel teatro le sei Opere seguenti: *Armindo* di Masse; *Arrianna* di Haendel; *Proserpina* ed *Alceste* di Lulli; *Cajo Mario* di Jommelli e la *Principessa fedele* di Scarlatti. - Nella sola Italia i capolavori antichi saranno sempre obbligati e noi non applaudiremo che alla musica di moda?

ERRATA CORRIGE.

I nostri lettori, sono avvertiti di un errore in che siamo incorsi nel passato foglio: in una nota all'articolo Bibliografia musicale abbiamo detto che Rossini diede la Bianca e Faliero dopo la Semiramide; mentre in vece la Semiramide fu da lui scritta dopo la Bianca e Faliero.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.



sto di impressioni, le quali le une alle altre avvicinandosi o tra esse compenetrandosi, servono a far compiuta un'illusione poco men che perfetta; e, mirabil cosa! senza sussidio di apparato o finzione teatrale, costringono quasi gli occhi della nostra mente a raffigurarsi dipinta dinanzi la scena, e per poco non ci forzano a credere reali spettatori.

Acciocché non si dica che noi esageriamo, ne sia lecito ricordare, per solo esempio tra molti, il magnifico pezzo stromentale che con mirabile insieme si annesta al coro de' guerrieri giudei accorrenti in cerca del Nazareno nei mesti silenzi del monte, e bramosi di farlo prigioniero e trascinarlo in catene agli insulti, ai patimenti e alla morte. Un non so che di truce e di selvaggio ci ritrae quel breve componimento; e ad un tempo, mercè i misurati ed or lenti, ora incalzanti rintocchi dei timpani, e il reboato delle trombe e il rombar sordo degli stromenti d'arco e de' bassi, sembravi quasi udire suonare i pesanti lor passi pei tortuosi sentieri, e distinguere il mal represso fremito della loro ferocia soldatesca; indi il coro dei discepoli di Cristo si intreccia a queste pittoresche e vibrato armonie, e i lamentosi accenti di que' miseri, e il terrore ond'ei sono compresi alla minaccia della paventata catastrofe, emergono dal contesto stromentale con sì profonda sapienza di effetto e con sì giusta imitazione artistica che ogni parola vien meno all'alto soggetto.

Ma la sacrilega mano dei satelliti di Caifa già si impose sulle divine membra; infamie oltraggio è consumato. Le patetiche e a un tempo serene modulazioni colle quali il Cristo esulta, nel suo dolore, del trionfo da lui ottenuto sullo spirito del male rivelano la sovrana filosofia del compositore che seppe spargere di cletta soavità i suoi canti senza d'un punto dimenticare il carattere della sacra composizione, né ricorrere a volgari e profane melodie.

Preparata con poche battute di maestoso, nelle quali spiccano mirabilmente alcune note risentite delle trombe e dei corni, irrompe subito dopo sull'ultima stroffa, con improvviso scoppio stromentale, la fuga, nella quale il coro degli angeli si effonde a manifestare il giubilo delle divine schiere per la vittoria riportata dal cielo sull'inferno. E stupenda in questo *Osanna* la ricchezza delle modulazioni e delle peregrine armonie che tutte collimano a trasportare lo spirito dell'uditor in una nuova e più pura regione di emozioni e con somma potenza di effetto chiudono il sacro poema musicale.

Troppo rade volte si offrono tra noi le occasioni di udire simili capolavori perchè non sia nostro dovere il commendare a nome dei buoni cultori della musica lo zelo dei valenti professori ed allievi che nella gran sala dell'I. R. Conservatorio eseguirono la mattina della scorsa domenica questo magnifico Oratorio Beethoveniano.

Nella parte stromentale l'esecuzione fu qual poteva desiderarsi da un'orchestra poco men che perfetta e intelligente; nella vocale si distinsero i giovani alunni cui furono affidate le parti principali: di Cristo, Manzocchi Luigi; del Serafino, Cella Giuseppe; di san Pietro, Bartolommeo Gandini. - I cori non mancarono di bensì insieme. Lo slancio, la giusta alternativa de' piani e dei forti, la precisione di colorito e di accordo di tutte le voci, sono pregi che di rado ponno vantarsi dalle più provette masse corali dei grandi teatri; e nondimeno nella mattinata

musicale di cui parliamo furono più volte lodati con vera compiacenza.

A raffronto del grande favore che gode in Italia la musica teatrale, e della facilità colla quale alla buona, alla cattiva e alla mediocre accordarsi il medesimo entusiasmo, è troppo poco l'amore che si ha per le classiche composizioni de' grandi maestri che nel vasto campo dell'arte si innalzano come fari di luce ad additare la giusta via a chi vuol mirare alla vera gloria e non si cura degli ingannevoli clamorosi applausi della turba. Non potrà pertanto encomiarsi abbastanza il senno e il buon volere di coloro che presidono all'insegnamento del nostro Conservatorio, se non punto allucinati dalle capricciose esigenze della moda, si propongono di ripetere più spesso che non per lo innanzi gli esempj di un culto sincero ed effettivo ai più perfetti e severi modelli. **B.**

QUISTIONI MUSICALI

Della falsa accusa di plagio data a ROUSSEAU dal sig. CASTIL-BLAZE.

Un'acerba polemica ferre presentemente fra i due giornali parigini la *France Musicale* e la *Gazette Musicale* suscitata dal sig. Castil-Blaze, il quale in un suo lungo articolo inserito al N. 8 della *France Musicale* pretende di togliere il vanto a Gian Giacomo Rousseau d'aver scritto la musica dell'Opera buffa *Le Devin du Village*, appoggiandosi a viete e smentite dicerie degli invidiosi contemporanei, e a tradizioni foggiate da lui non meno con evidente malizia che con pazzo astio contro il nome del filosofo di Ginevra. Noi ci saremmo leggermente rimasti d'intrattenere i nostri lettori sopra un fatto quale è questo di critica musicale poco per sé importante, e molto ridicolo pel modo onde lo tratta il sig. Castil-Blaze; ma avendo veduto che uno de' nostri giornali milanesi di teatro (1) ha riportato tradotto per esteso l'articolo suddetto, non curandosi di farci sopra alcuna osservazione, noi ci siamo tenuti in dovere di rendere qui conto di questa polemica curiosa, mettendo in chiaro quanto saviamente il signor Emilio di Chambrye ha osservato (2) confutando lo scritto del Castil-Blaze.

Le Devin du Village. Opéra en un acte, paroles de J. J. Rousseau, citoyen de Genève, musique de Granet, citoyen de Lyon.

- Ecco come è intitolato l'articolo del signor avvocato Castil-Blaze. I fatti poi che egli viene scaltremente foggiando in appoggio alla sua discoperta sono del tenore seguente:

Rousseau passando da Lione fece amicizia con Granet, e gli promise un libretto d'Opera; attenendogli la parola, gli inviò un piccolo dramma intitolato *Le Devin du Village*, che Granet rese in musica ed inviò a Parigi diretto a *monsieur Rousseau*. A Parigi, dice il sig. Castil-Blaze, tanti sono i Rousseau quanti i Lefevre, i Martin e i Robert. Però per isbaglio quella partitura venne in mano di un certo Rousseau letterato giornalista e intendente di musica, il quale aperto il piego, esaminò il lavoro che molto gli piacque, e fattolo vedere al sig. di Bellissent uno de' conservatori della Regia Biblioteca, conobbe non poter essere a lui diretto, tanto più

che in una lettera accompagnatoria era fatta menzione del libretto. Fu adunque il piego e la lettera inviata alla sua vera destinazione, a Rousseau il filosofo di Ginevra. Quest'Opera fu rappresentata la prima volta nel palagio di Versailles, ove molto piacque, onde il signor de la Vaupaliere che primo l'aveva da Rousseau comprata, pagandogliene franchi 6000, la presentò alla Regia Accademia di musica perchè ivi fosse ammessa e fatta rappresentare. Intanto che quel severo, difficile e invidioso tribunale metteva tempo in mezzo ad approvare quell'Opera, come è suo costume anche al presente, Granet venne a morte, e Rousseau, veggendosi di poterlo fare, si proclamò autore del libretto e della musica del *Devin du Village*. Intraprese le prove, s'incominciò a mormorare che quella musica non fosse altrimenti di Rousseau; tanto che fattane la rappresentazione che ebbe molto successo, tutti si scatenarono gridando: al plagio, al ladro, e se ne fecero più libelli attribuendo la musica del *Devin* quale ad uno, quale ad altro maestro. Rousseau indispettito per tanti oltraggi, per provare che desso era l'autore di quella musica ne rifece molti pezzi sulle parole medesime, e fatta rappresentar l'Opera così racconcia, fu rimandata colle fischiolate del pubblico.

Quel signor di Bellissent, al quale il giornalista Rousseau aveva mostrato la partizione originale del *Devin*, sentendo il gran rumore che facevano i critici oppositori di Gio. Giacomo, si risovvenne dello scambio accaduto dell'uno per l'altro Rousseau, e del nome di Granet da cui era la lettera sottoscritta. Egli manifestò il fatto di quello scambio, il quale per mera tradizione passato per una buona serie di generazioni e di nomi, è pervenuto sino a un certo Lefevre dal quale l'appresse il sig. Castil-Blaze. Questo Lefevre (notisi la circostanza) è morto da poco tempo.

Sopra un tale ordine di fatti stabilisce il sig. avvocato Castil-Blaze che non solamente Rousseau non si debba avere per autore della musica del *Devin du Village*, ma ne deriva ancora che sia una illusione il credere che il filosofo Ginevrino abbia mai avuto alcuna buona pratica e cognizione delle cose musicali, e lo viene tacciando d'impudente, di cerretano, e di sfacciato plagiatore. E quanto al *Dictionnaire de Musique* dice che ciascuna pagina è un monumento d'ignoranza dell'arte; e che in quell'opera Rousseau si mostra inetto eziandio a copiare i suoi predecessori. E così con aneddoti fuor di proposito esposti con modi piuttosto francesi che satirici, il sig. Castil-Blaze compie il suo articolo mostrando come Rousseau sia stato uomo superbo, vano, ghiottone e pieno di avarizia.

Il sig. Emilio di Chambrye nella *Revue et Gazette musicale de Paris*, prende le difese di Rousseau rispondendo al Castil-Blaze; nè meno si mostra pungente contro il suo avversario di quello che questi si sia dimostrato inopportuno e maligno detrattore del grande filosofo. Afferma per tanto altro non essere di vero riguardo alle contestazioni sulla musica del *Devin du Village*, se non che un certo Pietro Rousseau, contemporaneo e nemico del filosofo fu il primo che per invidia spargesse la calunnia di quel plagio, e reca una lettera che un amico del grande Rousseau scrisse all'altro che allora per ischerzo era chiamato il piccolo Rousseau, nella quale sono

(1) Il Pirata N. 75 - 1842.

(2) *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1842 - N. 9.

rese prove evidentissime dell'insistenza di quella calunnia, ed è posto in ridicolo quel detrattore, perchè fino allora citava dei testimoni già morti, e allegava documenti che non esistevano. Mostra in oltre che nessuno dei detrattori contemporanei di Rousseau attribui mai quella musica a Granet, bensì a Grenet e a Granier, i quali però (per testimonianza di molti fra quali di Prévaille allora direttore del Gran Teatro di Lyon, di Brizard, di Noverre e di madama Lobreau, che ebbero conoscenza dei detti due maestri Lionesi) mai non ebbero a dire d'aver composto in musica il *Devin du Village*. Quanto poi all'essere stata riconosciuta debote o di poco effetto la seconda musica che Rousseau scrisse sulle medesime parole, avverte saviamente il signor di Chambrye che non è da farne alcuna meraviglia essendo oltremodo difficile e pressochè impossibile che le cose buone possano migliorarsi dal medesimo artista che prende a rifonderle sotto altro aspetto; e ne cita esempi luminosi d'ogni genere. Finisce l'osservatore mostrando come il sig. Castil-Blaze sia venuto in proposito di questo già smentito plagio di Rousseau per l'indignazione concepita nel vedersi rifiutato dal signor Berlioz il suo grande capolavoro (1) il *Robin des bois*. Così egli per fine indiretto non si è vergognato di ripescare nel torbido di riprovate e smentite accuse di un secolo fa, adulterandole impudentemente, e contrapponendole alla fama d'un uomo grande, con un attentato miserabile che non può risolversi che a scorno di chi l'ha commesso.

Il sig. Castil-Blaze al N. 10 della *France Musicale* produce un altro articolo ove prosegue a dar nuove taccie alla vita privata di Gio. Giacomo Rousseau, e promette di dar quanto prima novelli schiarimenti e prove del plagio della musica del *Devin du Village*.

Or che diremo noi di una somigliante polemica? Certo è che il racconto del signor Castil-Blaze non ha alcun fondamento di verità perchè, oltre al mancare d'appoggio di convenienti prove, pecca ancora di inverosimile. Perocchè, stando al racconto, Granet viveva ancora quando l'opera fu fatta rappresentare da Rousseau a Versailles, quando fu venduta al sig. *De la Vongpaliere*, quando fu presentata all'Accademia per essere approvata. Or come Granet non seppe niente di tutto ciò? E poi quando l'opera fu data a Versailles, la produsse egli Rousseau per sua, o no? Questo dal racconto non si sa. Il sig. Castil-Blaze se non l'ha fatta da storico, doveva almeno farla da avvocato e fra le sue ingegnose invenzioni far luogo a quella che poteva costituire una prova almeno in apparenza sufficiente, e coprirla questo vano, che non sarà mai per dargli la causa altro che perduta. Ma egli è certo che Rousseau, quando fece rappresentare il *Devin* diè la musica per sua. Or come quel Granet che ancor viveva non ne fece alcuna lagnanza? e piuttosto quando si cominciò a mormorare del plagio, perchè non mossero le querele da Lione anziché da Parigi, da parenti o dagli amici di Granet anziché dai nemici di Rousseau, e dagli invidi membri dell'Accademia? Quello che più è singolare è la discordanza onde i contemporanei detrattori di Rousseau lo accusarono di quel plagio. Uno voleva che quella musica fosse di un abate

anonimo, l'altro pretendeva che una donna ne fosse l'autrice, e Voltaire diceva che quella partizione era stata trovata fra le carte di Gauthier musicante di Marsiglia. Or come tutte queste contenzioni non cedettero alla rivelazione di quel Bellissent che svelò il gran segreto ch'ei possedeva dello scambio dei nomi? E come può essere che dei tanti detrattori d'allora nessuno si appoggi a questo equivoco, e a questo importante rivelò? Solo al sig. Castil-Blaze era dato dopo novant'anni ingegnosamente trovar modo di chiarire questo punto di critica musicale rammandolo e tessendo una tradizione che non poteva essere a noi trasmessa che dopo la morte di quel Leffèvre che a lui l'aveva confidata. Si perdonerà al sig. Castil-Blaze la menzogna di tante invenzioni, l'ammosità dei suoi fini indiretti, e il cumulo di tanti fatti insussistenti, ma chi sarà per perdonargli il temerario ardimento di avere sbeffato e posto in derisione un nome sì grande? Noi crederemo opera perduta il difendere Rousseau dalla taccia datagli d'imperito delle cose musicali del suo tempo, non credendo che essere vi possa alcuno che voglia dar fede alle ciancie del sig. Castil-Blaze a preferenza di quanto ne hanno scritto e opinato in ogni tempo i dotti dell'arte.

C. M.



NECROLOGIA.

CHERUBINI.

I.

Il giorno 15 corrente questo patriarca de' compositori di musica cessò di vivere in Parigi nella grave età di 82 anni. Non erano ancora trascorsi due mesi da che egli erasi ritirato dalla direzione di quel Conservatorio ed era stato insignito del titolo di Commendatore dell'ordine della Legion d'onore. Per molti riguardi Cherubini emerse superiore a tutti i maestri dell'epoca, sia che si consideri la durata dell'utile e luminosa sua carriera, sia che si ponga mente alla varietà ed importanza de' suoi lavori. Egli si dedicò al teatro prima di Mozart e tuttavia lo occupava quando già, con tanto danno dell'arte, erasene ritirato Rossini; ottenne distinta gloria nel genere drammatico; meritossi l'universale estimazione pe' suoi precetti e per le sue opere didascaliche; si cimentò non senza lode a composizioni per camera del genere severo, e s'innalzò a maestro sovrano della moderna musica sacra.

La perdita di Cherubini non potrà non svegliare una dolorosa impressione in tutta l'Europa musicale. In uno de' prossimi numeri porremo studio a dare un sunto biografico di un artista sì grande, che a buon dritto può annoverarsi tra le maggiori illustrazioni artistiche dell'Italia.

— Con uno de' prossimi fogli si darà uno de' migliori pezzi del capolavoro di

Cherubini Le due giornate, e per comolo de' signori dilettanti, anche con accompagnamento di pianoforte e col testo tradotto appositamente in versi italiani. Questo pezzo formerà il N. 4.º della nostra Antologia Classica.

II.

GIOVANNI ENRICO KÜSTER

(Articolo comunicato.)

Il 17 febbrajo alle ore undici antimeridiane morì in questa città Giovanni Enrico Küster. Egli era nato in Bückberg capitale del Principato di Schaumburg-Lippe ai 14 aprile del 1780. Fin dalla sua fanciullezza ebbe posto grande amore nell'arte musicale. E con quella ammirabile costanza di volere, con quella coscienza sollecitudine, tutta propria dei Germani, coltivò fino allo stremo di sua vita religiosamente l'arte, ed uno L'indomabile desiderio di aggiungere in essa quella sommità che per lui si poteva maggiore, trasselo ancor giovinetto in Italia alla bella scuola del famoso Feaaroli, onde sono usciti il Cimara, il Guglielmi e il Palma. Degno del gran maestro non tardò a mostrarsi il bramato discepolo. E tanta perizia nella prediletta arte acquistò e a tale eccellenza pervenne, che presto si guadagnò e poi conservò sempre l'estimazione universale, e le sincere lodi degli intendenti. La Regia Accademia di musica di Stoccolma lo aggregò volentieri fra suoi membri. La R. Corte di Torino nel 1814 lo scelse per Maestro di Cappella. Molti Principi vollero da lui apprendere le regole della musica: fra i quali le Auguste Figliuole di S. M. Vittorio Emanuele Re di Sardegna (1). Il Principe di Assia-Philippsthal per più anni in sua Corte ospitollo e in grande favore lo tenne e mostròssegli quasi tenero padre. Humboldt, la Stael, Paganini l'ebbero in tanta grazia che, a nessun altro nell'amicizia loro mai lo posero.

Di molti scritti sulla teoria dell'arte sua adornò il Küster varj giornali tedeschi: i quali fanno fede dell'acutezza del suo ingegno e del suo raro sapere. In un opuscolo che mandò per le stampe in Torino nel 1824 s'indolgi nuove e profonde vedute sul ritmo musicale, che furono molto apprezzate (2). Da gran tempo stava egli maturando un'Opera, in cui intendeva di proporre una riforma nel metodo usato di scrivere la musica, trovato da lui, non che da altri valuti uomini, assai imperfetto. La morte lo impedì di condurla a termine. Noi non conosciamo ancora il merito del suo innovazione. Ma molto dovevamo aspettarci dal Küster e molto dovremmo dolerci se i suoi trovati andassero perduti.

Nè allo studio indefesso dell'arte sua ristrette l'attenzione: che anzi volle ornare il suo spirito di molte lettere, e in ogni maniera di discipline atte a formare la mente sana, lo ingegno solidamente applicò (3). E a questa intellettuale cultura non per ozioso pascolo o passeggera dilettezza, come tanti fanno, andava egli attendendo: ma saviamente indirizzavala al perfezionamento morale di se medesimo, per il che non era a stupire e egli improntò l'animo suo di tante belle e inimitabili virtù.

Fu il Küster uomo d'illibati costumi, d'integra vita. Buono, schietto, caritatevole, pio: largo di consigli fedeli, di soccorsi nascosti. I giovani poveri e volentieri ammaestrava nell'arte sua senz'altro guiderdone che quello che gli dava la sua coscienza nel far del bene. Dalla familiarità dei potenti uscì (cosa mirabile a dirsi) intemerato. Un marito e un padre più amante e più riamato di lui avresti difficilmente trovato. Nella cara compagnia della sua vita che gli aveva proprio mandata la provvidenza ispirò ed ebbe quell'affetto per cui era formato il suo cuore. I trentatré anni che passò con lei furono un continuo ricambio di benevolenza che il tempo anzi che alleviare andava sempre più rinforzando. Le loro assidue ed unanime cure nella buona educazione dei figliuoli erano degnamente ricompensate dalla reverenza e dall'amore di questi. Così il Küster nella pace e nelle dolcezze della famiglia andava fruendo di quella felicità che co' suoi lumi e colla sua industria si aveva egli stesso preparata, quando morte venne a rompere questi teneri nodi.

Lunga e dolorosissima sul finire fu la malattia del Küster. Ogni angoscia con rassegnazione veramente cristiana patì: allorché sentì l'ora suprema avvicinarsi rassegnatosi in viso e palese l'effusione di un gaudio che non era più terreno.

Questi brevi tratti credemmo ufficio nostro di pubblicare: a soddisfazione di coloro che conosciute avendo le inestimabili doti del Küster reclamano per lui giusto tributo di laudi: a specchio di quelli in chi i lodati esempj hanno ancora qualche possanza; a conforto dei buoni i quali veggano che morendo essi non muore l'affettuosa memoria delle lorò desiderate virtù.

X. M.

(1) A queste Principesse insegnò pure la lingua tedesca.

(2) L'Opera è intitolata: Dodici Variazioni per Pianoforte in tempi differenti sopra un tema del maestro Gioachino Rossini, precedute da un breve Ragionamento sul Ritmo. Di essa fu dato un giudiziooso ragguaglio la Gazzetta Piemontese nel n.º 417 dell'anno 1824.

(3) Il Küster volli molti libri dall'istituta teologica in italiano: e nelle lode anche dagli stessi autori.

(1) Ciò intendesi detto scherzosamente, dacchè è noto che il *Robin des bois* del signor Castil-Blaze non è che una povera riduzione del *Freischütz* di Weber.

BIBLIOGRAFIA MUSICALE.

Nuove Opere per pianoforte di F. KALKBRENNER edite da Ricordi.

Se non può negarsi che i pianisti della giornata, perfezionando le parti meccaniche dell'arte, hanno dato maggior sonorità e forza al loro strumento, non si può né meno dissimulare che l'invenzione e la condotta nelle composizioni presso di essi in questi ultimi anni non han fatto alcun progresso, le variazioni e i *potpourri* sopra motivi favoriti, altrimenti denominati *capricci*, o *divertimenti*, o più spesso *fantasie* essendo l'ancora a cui senza scrupoli con tiprovevole facilità quasi di continuo si attaccano i compositori per pianoforte ora prediletti dal dilettantismo e dal pubblico, i quali (tranne ben poche eccezioni) sembrano paventare di cimentarsi a concepire le sonate, i concerti e le vere *fantasie*.

Anche Kalkbrenner, l'illustre conduttore della scuola di Hummel, strascinato dall'impulso della moda, non ha potuto esimersi dal pubblicare varie Opere appartenenti al predetto elusivo genere, per le quali il rispettabile di lui nome certamente non ebbe ad acquistare maggior lustro. Infatti uno che si faccia ad esaminare « *Souvenir de Diamans de la Couronne*, 3 *Fantaisies de Salon*, e *Fantaisie sur le Gutarrero* - vi riscuoterebbe dei periodi aggradevoli per correzione e scorrevolezza di passi e di parlamenti (cioè che non può mai mancare in un lavoro di Kalkbrenner) sviluppati in modo ben diverso di quello ch'egli usò ne' migliori suoi componimenti.

Nell' *Echo*, scritto per l'*Album* di Beethoven, nulla trovasi che possa giustificare quel caratteristico titolo; e uno *Scherzo* come qualunque altro del suo autore, il quale pare averlo composto in tempo di sua giovinezza. Maggior successo degli or citati pezzi di media difficoltà, senza dubbio è riservato alla *Grande Fantaisie sur le cor des Alpes* - in cui devon riuscire di non comune interesse, oltre il patetico tema di Proch, l'elegante e pomposa seconda variazione ed il *rondo*, ove il sonatore senza troppo affaticarsi s'acquisterà i caldi suffragi di chi lo sente.

I sospiri dell'*arpa Eolia*, consistono in una *romanza* ed in un *notturno* atti a suscitare le più dolci sensazioni nelle anime sensibili. La melodia della deliziosa *romanza* non può esser più soavemente penetrante; ed a questo pezzo non mancano che parole esprimenti un affettuoso sentimento. Il *notturno* poi è marcato a tre ritmi e può eseguirsi tanto a tre mani, quanto a due con accompagnamento di violino, o flauto, o clarinetto, od anche violoncello.

Kalkbrenner però a differenza della maggior parte dei pianisti moderni, ad alcune produzioni meno plausibili o di poca entità saviamente sole a succedere delle Opere di alta portata, in cui elette ispirazioni sono congiunte al gusto il più delicato e al saper il più profondo. Nuova prova ne sia il *Grande Trio per pianoforte, violino e violoncello* (Op. 140) nello scorso anno pubblicato e che in Germania e Francia ebbe già tanti ammiratori. - Questo *trio*, in la \flat , comincia con un *allegro moderato* a tempo comune, nel quale il pianoforte tosto propone un' espressiva cantilena, che il violino poco dopo ripete e quindi intervenendo il violoncello gli istromenti si rimandano e ripetono delle frasi, de' passaggi e delle *imitazioni* altrettanto d'effetto che magistrali, ciò che adoppio si ammira nell'intermezzo in sol fra la prima e la seconda parte di questo *primo tempo*, nel quale il pianoforte predomina alquanto sugli altri istromenti, massime nelle due ultime parti, in cui le idee principali vengono variate con briò e vaghezza. - L'animato movimento del *minuetto* in la \flat , rende più gradito il *trio* posto nel tuono della quinta inferiore (re \flat), in stile legato, di un' appassionata melodia e di modulazioni eucarmoniche ben tratteggiate. - Il violoncello e poi alla quinta battuta il violino aprono la successiva *romanza* in do, ove è specialmente da notarsi la ripetizione del melico tema intrecciato fra i due istromenti a guisa di duo con accompagnamento sotto voce di graduati arpeggi del pianoforte. - Nel *rondo*, *allegretto* a 3 e 8 pure in la \flat , il ritmo si è franco e vivace; le tre parti sono fra loro con artifizio e chiarezza collegate, e tutti gli istromenti figurano, per cui difficilmente si troverà chi voglia tacere il motivo di poca novità e distinzione.

Questo *trio*, che può gradire si nelle numerose società, che fra un crochìo di intelligenti, è il quinto di Kalkbrenner e per l'incremento dell'arte speriamo che non sarà l'ultimo di questo autore, in singular guisa benemerito agli studiosi del pianoforte.

Souvenir de la Vestale de Mercantante pour piano, par C. A. Gambini, Op. 37, edite Ricordi.

In uno de' passati giorni abbiamo sentito, insieme ad alcuni *lodevoli Studi* di Gambini, de' quali brevemente parlammo nel N. 6 di questa *Gazzetta*, la recente sua fantasia sopra temi della *Vestale*; composizione che verrebbe ricercata da più sicuri dilettanti di pianoforte, se invece del modesto nome di un italiano, la cui fama appena varò i confini di Genova sua patria, sul frontispizio di essa si leggesse quello di un Thalberg, tanto il Gambini unì quel pianista tipo nel contesto e ne' dettagli del difficile e brillante suo pezzo. Noi con questa espressione eroliamo fare il più bell'elogio a Gambini e ad un tempo istesso una giusta e moderata critica. Egli non ha bisogno di uniformarsi servilmente a' modi altrui per quanto questi siano generalmente adottati ed applauditi; e perciò deve cercare di crearsi uno stile proprio, schivo il più che sia possibile da soverchia complicazione e che possa pregiarsi anche per purgata fattura. Le Opere da lui già rese di pubblica ragione ci porgono fondate lusinghe di attendere, che oltre Döhler, l'Italia abbia in Gambini un nuovo autore i cui lavori possano esser co-

nosciuti ed apprezzati da' cultori del pianoforte in oltremonte. Del bolognese Goinelli abbiamo già fatto un ugual voto.

Tre pezzi per pianoforte di A. De Kontski. Milano, presso Canti.

Fra noi non erasi ancora pubblicata alcuna Opera di Antonio De Kontski, giovine polacco allievo del Conservatorio di Varsavia, ed appartenente a quella famiglia d'artisti che per più anni eccitò l'ammirazione dell'Europa Settentrionale; e perciò devosi lodare chi ebbe il pensiero di far conoscere per primo a' nostri bravi dilettanti e maestri le composizioni per pianoforte di quell'autore, che ora vien festeggiato a Parigi eseguendo egli stesso le opere che l'editore Canti reimprese, cioè variazioni sopra un *duetto della Norma*, *Fantasia sulla Lucia* ed altra *Grande Fantasia* sopra la *romanza*, il *duetto* ed il *coro del prologo della Lucrezia Borgia*. Questo ultimo pezzo, il cinquecentesimo di Kontski, viene da noi preferito siccome più grandioso degli altri due, che pure sono d'effetto. Non credasi però che la maniera del nuovo autore sia originale: anche De Kontski è un fortunato imitatore di Thalberg.

Le STABAT MATER di ROSSINI, dato a Bologna.

(Estratto da una lettera del 21 corrente).

«..... Qui non si è mai assistito ad una solennità musicale più bella, più imponente e che abbia più profondamente scosso gli uditori, di quella dell'esecuzione dello *Stabat Mater* di Rossini, udita nelle sere 18, 19, e 20 corrente nella gran sala dell'Archiginnasio, che non bastò a contenere la moltitudine di persone ansiose di bearsi de' nuovi concepimenti rossiniani. È inutile l'accennare di quali strepitose prove di ammirazione e di entusiasmo fosse oggetto il *Lione musicale*, che parve risvegliarsi dopo un sonno di tredici anni, e che tutto modesto nella sua gloria non volle mostrarsi all'esultante pubblico che con insusitate acclamazioni insisteva per vederlo, onde fu d'uopo che Donizetti, al quale il sommo de' compositori erasi compiaciuto affidare la direzione del nuovo suo capolavoro, comparisse a dire che era assente. Anche nella pubblica via, davanti alla casa del creatore di *Tell*, in ognuna delle tre sere vi fu gran schiamazzo ecc. ecc....

« Il totale introito ammontante a più di dieci mila franchi, fu destinato a formare una cassa di sovvenzione per coloro che dattisi alle cose musicali si trovassero in bisogno; e di questa bell'opera filantropica fu promotore l'istesso Rossini.

« L'esecuzione dello *Stabat* tanto nelle sue parti, come nell'insieme non poteva riuscire migliore, e malagevole sarebbe il dire quali de' dieci pezzi producessero una più forte sensazione. L'introduzione, *Vespa Mater*, il successivo quartetto (preso in un tempo quasi la metà più adagio di quello marcato nell'edizione con accompagnamento di pianoforte) e l'altro quartetto a voci sole, deliziosamente commossero per il predominante sentimento religioso che in pieno non avrebbe potuto esser più patetico, celestiale e maestoso. La fuga dagli intelligenti fu considerata degna di coronare la bell'opera di Rossini. Il tenore Ivanoff nel suo *solo* sorprese; il Conte Pompeo Belgioioso, il primo fra i dilettanti di canto d'Italia, come giustamente già si asserì nella vostra *Gazzetta*, rapì tutti gli astanti pel raro talento con cui eseguì il versetto - *pro peccatis*; - la brava dilettante Clementina Degli Antonj rese con molta bravura la sua *cavatina*, e Miss Clara Novello nella grande aria s'innalzò all'elevatezza della divina composizione. I sessantadue suonatori d'orchestra, diretti dal Manetti, e gli ottanta sette coristi, tra i quali noveravansi non pochi di-

lettanti, gareggiarono co' principali esecutori nell'interpretare le ispirate note dello *Stabat*, la cui istromentazione è una meraviglia, della quale non può formarsi una idea senza averla sentita.

« Ora Rossini spingerà più oltre le sue escursioni nel genere sacro? Ci rimettiamo al suo insuperato genio ».

Abbiamo riprodotta questa lettera tal quale ci pervenne. Se v'ha caso in cui le espressioni enfatiche possano essere perdonate esso è quello di certo in cui, in un foglio dedicato in Italia all'Arte musicale, si parli di Rossini.

NOTIZIE VARIE STRANIERE.

PARIGI. - *Rivista de' concerti*. - Concerto di Chopin. Liszt e Thalberg eccitavano de' violenti trasporti; Chopin anch'esso ne produce, ma di un genere meno energico, meno abbagliante, a motivo ch'egli nel cuore fa vibrare delle corde più intime e delle emozioni più dolci. Il primo imperiosamente fassi ammirare; il secondo incauta colla impetuosa chiarezza; Chopin promove delle sensazioni che non sono in noi so che di più concentrato, di più misterioso e di meno espansivo, ma non sono però meno deliziosi.

Le composizioni di questo raro artista hanno tutte fra loro una certa qual rassomiglianza di forme; il pensiero solo varia. Poeta e sopra tutto poeta tenero, Chopin ha per iscopo di far dominare la poesia; eseguisce delle prodigiose difficoltà, ma giunsi a danno della sua melodia che aggraziasse sempre chiara e possente, eziandio fra il continuo succedersi di modulazioni le più ricercate.

Nella sua accademia nelle sale del signor Pleyel, eseguì tre *maurche*, genere di musica nazionale ch'egli si appropriò, facendosi notare siccome tipo; tre *study* del suo secondo libro; un *preludio*, un *impronta*, quattro *notturni* (fra cui l'incantevole in re bemolle ed il quattordicesimo) ed in fine la terza *ballata*, una delle più belle composizioni di Chopin. Nel felice intreccio de' periodi di quel pezzo altrettanto armonioso che cantabile, regna un caldo sentimento ed una straordinaria vitalità.

- Michel Angelo Russo, pianista napoletano che non tocca ancora l'età di dodici anni, col talento e col fare ispirato come lo era Paganini, nella sua accademia eseguì alcuni difficili pezzi di Thalberg e di sua composizione con precisione, nettezza e facilità prodigiosa, interpretando inoltre le melodie con espressione veramente superiore alla sua età.

- Il nome di Emilio Prudent, allievo del Conservatorio di Parigi, pe' mirabili saggi in questo inverno dati della straordinaria sua valentia, fu ad un tratto proclamato degno di esser ammoverato fra quelli delle tre o quattro sommità pianistiche del giorno. Egli non si mostrò meno notevole nell'esecuzione, che nella qualità di compositore. Le sue fantasie sul *tremolo* di Beethoven, sulla *Lucia* e sul *Guglielmo Tell*, ed i suoi studi con tenerezza delle cose molto belle, quand'anche non troppo originali.

- C. A. Frank nel suo concerto suonò un pianoforte della rinomata fabbrica di Pape a otto ottave. Noi annunciamo questo fatto, sebbene non siamo inclinati per le innovazioni che non servono a nulla.

- In quella capitale non erasi ancor sentito un contrabbassista che al pari del viennese Hindle si fosse cattivato i pubblici suffragi, sul colossale istromento sospirando l'elegia e la romanza, brontolando le più astruse variazioni, ed uguagliando la dolcezza del flauto per la soavità de' suoi armonici.

SALISBURGO. - Domenica 6 corrente cessò di vivere in questa città nell'età di 77 anni la vedova del celebre Mozart, Costanza Weber, ch'era passata a seconde nozze col consigliere danese Nissen.

NOTIZIE ITALIANE.

- NAPOLI. Accademia di musica nel Reale Albergo dei poveri.

In quel saggio filarmico vocale e strumentale a vaji brillanti pezzi erano frammisti il VII, e X Salmo di Marcello eseguiti da 450 alunni, un coro della *Creazione* di Haydn, un coro di donne ed un finale degli *Ugonotti*. Per intermezzo fu richiesto il maestro Mercantante scrivere sopra una gran tabella una parte di canto da cantarsi all'improvviso dagli alunni e intanto un alto ed intelligente personaggio prescisse che fosse in quattro parti reali. Tutti gli alunni la lessero e la cantarono con tal colorito e buon accordo, che sarebbero detto averla già maturamente concertata. Gli applausi concitati a ciascun pezzo, a questa furono clamorosissimi e si volle la replica. Si eseguirono inoltre la *sinfonia dell'Aspetto di Cristo* ed un'altra di *Herold*. - La nominata musica, a chi comprende, non è da fanciulli, e pure fu da' fanciulli eseguita in modo che pareva venire da uomini provetti nell'arte. Tutti restarono meravigliatissimi, paghi e commossi; e venne naturale la considerazione che esseri orfani od infelici, si son fatti strumenti di utilità, di emulazione, e di gioia alle popolazioni.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omononi N. 4720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 14. DOMENICA
5 Aprile 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'éprouver.* J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'intero della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Osoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

RASSEGNA DI OPERE TEORETICHE.

IL VECCHIO ED IL MODERNO METODO DI CANTO

Preliminari ad un *Esame Critico sul Metodo di Canto* di GARCIA (1).

Ve per caso a taluno cadesse in mente di dare un'occhiata ai cataloghi ed a supplementi dei cataloghi di musica che si stampano sì di frequente non solo da nostri editori ma ed anco all'estero, per poco ci non sarebbe indotto a credere, non ad altro che allo studio teoretico, e diremmo matematico musicale, siasi da qualche anno dedicato tutto il mondo armonico, sì l'artificio che il dilettante. E difatti quasi giornalmente ci viene annunziato o un nuovo trattato di contrappunto, o una nuova scuola di canto, o nuovi sologgi, o nuovi vocalizzi, o un profluvio di metodi per ogni strumento, e troviamo persino i *metodi dei metodi*, ma, lasciando a parte gli scherzi, è fuor di dubbio che molte e molte di queste opere didattiche sono fondate sulle più giuste teoriche, e riescono di sommo giovamento all'arte; tantochè non si ponno negare gli immensi e quasi prodigiosi avanzamenti che fa da poco più che vent'anni il meccanismo d'esecuzione strumentale. I più rigidi e severi barbassori che non san vedere che continui deperimenti nell'arte s'accordano con noi sulla verità di questo fatto incontrastabile. Dove all'incontro riscontrasi una assoluta e curiosissima discrepanza di opinioni, egli è sul progresso dell'arte del canto. Oh qui i nostri antichi maestroni, i nostri vecchi cantanti si mettono davvero le mani ne capelli, e compiangono altamente i nostri destini e più ancora quelli che ci sono minacciati dall'attuale decadimento, o anzi peggio, dalla presente decisa rovina del canto, com'essi degnansi chiamarla. Se da altro lato osserviamo invece il nostro giovane moderno dilettantismo, lo vediamo ridersi di questi omei, e sostenere colle più assolute e valide ragioni che l'epoca del vero canto è l'attuale, e che tutto ciò che facevasi due o tre lustri per lo addietro, tutto era barocco e ridicolo. Quanto di vero e di esagerato, epperò di falso siavi in queste due sì disparate opinioni è ciò che noi ci proveremo a dimostrare. Ed è nostra intenzione, per quanto ci sarà possibile, di osservare e particolarizzare in primo luogo quali sieno le differenze che distinguono

il canto moderno dal così detto antico (pel qual *antico* non intendasi in genere che quello d'una quindicina o ventina d'anni indietro); poscia, di esaminare le buone e cattive qualità dell'uno e dell'altro, e per ultimo di indagare in quale preciso stato di progresso o decadenza trovinsi oggidì quest'arte, e di stabilire cosa le manchi e di quali studj abbisogni per toccare quel perfezionamento cui deve mirare ogni sforzo dell'artista.

Parrà strano a taluno de' nostri lettori che per accingersi ad una semplice critica bibliografica, noi vogliamo farci lecita questa digressione; ma per conto nostro riteniamo che per condurci a chiarire lo scopo dell'opera del sig. Garcia, sieno necessarissime queste nostre osservazioni, le quali qui ne piace premettere, a sviluppo anche della nostra qualsiasi opinione.

Non è possibile trovarsi alcun poco in un crocchio di dilettanti musicali, senza che vi accada di udir parlare di canto moderno, e di canto antico, e del tale cantante che ha un bel metodo, e del tal altro che ha un metodo vecchio da non si poter più soffrire, ecc. ecc., come se si trattasse di due fogge di cantare al tutto disparate l'una dall'altra. A nostro modo di vedere, questa differenza di metodi, che sembra sì notevole, tale non appare che per via di alcuni speciali accessori del canto, e non già per la sua generica essenza. L'essenza del vero canto, il buon cantare insomma, è stato e sarà sempre uno; e il sommo artista di venti, trenta e cinquant'anni fa sarebbe il sommo artista anche del giorno d'oggi (ben inteso, astrazione fatta dal decadimento dei mezzi vocali), come le regole del vero bello son sempre in massima le stesse in ogni arte, per quanto la moda possa mutare di gusto. La moda in tempi di civiltà, per quanto strana pur ella si addimostri, non può esercitare una influenza, nè difatto la esercita, se non se nella varietà, per lo appunto, degli accessori; ma non mai, lo ripetiamo, intaccherà l'essenza del vero bello, nè a questo sarà insensibile.

Or dunque per quanto ci è possibile, accingiamoci al difficile assunto di venir dettagliando queste differenze, in apparenza sì notevoli, che vogliono far esistere fra gli esecutori cantanti della scuola del 1820 e quelli del 1840. E per tentare di rendere il più chiaro che ci è dato questo confronto, faremo a guisa de' medici, operando anatomicamente sul vivo. Spieghiamoci meglio. Non ci pare cosa assurda il porre a tipo e ad esempio de' due generi suindi-

cati, due artisti luminari, da tutti i pubblici giudicati come grandi, e sui quali appoggeremo le nostre osservazioni. Sieno essi Donzelli e Moriani. Salvo alcune eccezioni che noteremo in appresso, vogliamo credere che i nostri amatori non saranno di opinione dalla nostra diversa; riconosceranno cioè in Donzelli il tipo modello dell'artista cantante della scuola di vent'anni fa, in Moriani il tipo modello del cantore moderno; dappoichè tutto il mondo attribuisce a Donzelli il così detto antico metodo, e tutto il mondo accorda a Moriani il moderno. Nondimeno ambi questi artisti cantano tante ovazioni, tanti trionfi, e quel che forse più importa, tante migliaia di franchi, quante son le volte che al pubblico si espongono. Né vale nemmeno il dire che metà d'una platea ammiri l'uno, e metà l'altro, che anzi noi stessi abbiamo applaudito unanimi così alle patetiche note di *Edgardo* nella *Lucia*, come ultimamente alle potenti minaccie di *Alamiro* nel *Belisario*. Da ciò vogliamo rilevare che se questi due generi di canto fossero due davvero e disparati, non potrebbesi porre in dubbio che almeno uno non fosse falso, nè sarebbe lecito supporre che l'ammiratore del primo fosse anche sostenitore del secondo. Egli è dunque da ciò sufficientemente provato che entrambi gli artisti nominati devono essere forniti di ciò che è la vera e sostanziale essenza del bel canto, e che la differenza che notasi in essi e che pure si rileva distinta, vuoi attribuire a semplici accessori, sui quali appunto faremo cadere le nostre indagini, persuasi di giudicare colla maggior possibile imparzialità.

Premesso che il *vero bello dell'arte* del canto consiste nel pieno e gradito sviluppo de' mezzi vocali, nella perfetta interpretazione delle melodie, nello squisito sentimento drammatico, vale a dire nella giustezza della declamazione, nel retto accento, ecc. ecc., prej che non si possono contendere ad ambi i succitati cantanti, procediamo all'esame di questi che noi chiameremo *accessorj del canto antico*.

E primieramente ci si presenta negli artisti de' scorsi anni un impiego continuo di quella modificazione di voce, che, come vedrem più tardi, il signor Garcia appella *timbro chiuso* (*timbre sombre*, cioè *la voix sombre* de' francesi), e che l'Italia, ne sembra, non ha mai designata d'un nome particolare. Ell'è infatti quella modificazione, o carattere, o timbro vocale, che noi pure vorremo così chiamarlo, il quale succede, allorchè il cantante vuol dare volume alla sua voce, e questo ottiene rialzando

(1) Milano, coi tipi di G. Ricordi.

il velo palatino fino a chiudere affatto l'apertura posteriore delle fosse nasali, ed accanalando la lingua, la quale è tenuta tesa alla sua base dalla laringe, che in questo *timbro* resta sempre immobile e alquanto più bassa che non nella posizione naturale. La forma che ne ottiene la faringe è cagione di questo maggior volume e rotondezza di suono vocale. Questa modificazione non si ottiene perfetta che sulle vocali *e* ed *o* strette, e sulla vocale *u*. Cantando sulle altre vocali ben chiare è impossibile conservare la forma suindicata all'organo vocale. Questo *timbro*, che noi ci siamo provati di spiegare, dà alla voce, come abbiamo accennato, un maggior volume, vale a dire un suono imponente, grandioso, pieno, che spinto all'eccesso diventa spesso fiato anche pretenzioso e quasi ridicolo. Questa grandiosità vocale fu grandemente accolta ai nostri cantanti passati, e tutti essi d'accordo, salvo rarissime eccezioni, unicamente adottavano questo *timbro*, come l'unico adatto alla maestà dell'arte musico-declamatoria. Se non che derivava da ciò il bisogno di una artefazione nella pronunzia delle vocali, alla quale artefazione tanto ci eravamo avvezzi che neppur ci saremmo sognati di supporre che uno di quegli artisti in tutto uno spartito non ci avesse mai fatto sentire un *a* chiaro, ed un *o* od un *e* larghi; eppure era così. Infatti qualunque artificio di pronunzia, sia in raddolcimento di consonanti, sia in restringimento di vocali, sia persino nell'introduzione di alcune consonanti o vocali pienamente estranee alle parole sottoposte alla musica, tutto era adoperato allo scopo del maggior volume vocale, al quale unicamente sembravasi aspirare. E vogliamo lusingarci che non ci si griderà alla bestemmia, se asseriamo, cosa in fatto da noi scrupolosamente osservata, che Donzelli, a modo d'esempio, nella sua sortita del *Bravo*, dove si presenta colle seguenti parole *Trascorso è un giorno eterno*, ecc.: non altrimenti interpretava che così: *Trascorso è un giorno eterno*. E più sotto: *Par che un nemico Iddio m'abbia sul petto - Nell'ira sua questo pugnol cacciato*, che egli precisamente verteva: *Par che un nemico Iddio, m'obbio sul pettuo nell'iro suo questo pugnol coccottnuo*. Dall'osservazione delle quali poche parole ognuno può inferire qual novella forma dovessero prendere i concetti del poeta.

Né taluno voglia supporre che noi discendiamo a simili dettagli per gettare una specie di ridicolo né sulla scuola, né meno poi sul grande artista. Ciò si osserva ad oggetto di vero di notare l'esagerazione nella scuola, ma più ancora per poterne dedurre in seguito a quali concessioni sia lecito pur discendere nelle modificazioni della pronunzia, ad oggetto di servire anche un po' agli effetti vocali, che hanno pure i loro diritti. Né siamo lontani dal credere che forse a guisa di quel legame che unisce la poesia e la musica tra di loro, debbano parimente averne uno la pronunzia e la voce, vale a dire che siccome nell'affrattellamento della poesia alla musica, è dovere d'entrambe soggettarsi a qualche sacrificio, all'uso di ottenere più pieno effetto, lo stesso accader debba tra la pronunzia e la voce, che tanto si trovano collegate e tanta influenza esercitano l'una sull'altra. Ma di ciò ci riserbiamo di trattare partitamente. Ora proseguiamo.

Scopo primario della vecchia scuola, come abbiamo osservato, appariva adunque quello

di ottenere la maggior pompa de' mezzi vocali, ed a questo va pure riferita la lunghezza ostentata e il più delle volte anche noiosa e pressoché ridicola delle frasi de' recitativi, e principalmente di quelli di sortita. Date uno sguardo a tutte le cavatine scritte un pezzo fa, e le vedrete precedute da certi recitativi, che apparivano tessuti a bello studio per dar modo all'artista di sfoggiare tutto il volume della sua voce; e, per non dilungarci dal primo esempio, pigliamo ad osservare il recitativo suindicato del *Bravo*, il quale abbenché non sia di vecchia data ha tutte le pompose forme della passata scuola. E meglio che osservarlo, facciamo di richiamare alla memoria l'esecuzione. Non avrete per certo dimenticate quelle magnifiche note, ma lunghe, lunghe, del nostro Donzelli! Né vogliamo ora asserire che al posto o'erano messe, non cadessero anche opportune. Ma, se ben si bada, ivi non erano per questo primario scopo collocate; bensì nella mira cui destinavansi in genere i vecchi recitativi, quella cioè, di porre in bella mostra, con note tanto fatte, tutta la potenza polmonare del cantante.

Svolgiamo più addentro il nostro tema. I lettori nostri non ponno aver dimenticato, nel recitativo in discorso, non che in ogni pezzo cantato dal sullodato artista, certe solenni stracchiature o portamenti di voce ascendenti adoperati all'attacco delle note, i quali senza esagerazione, avevano l'estensione ascendente della decima, e spesso anche della duodecima, e talora anche molto più. E nondimeno questi esagerati portamenti costituivano uno de' vecchi e inescusabili accessori od abbellimenti del canto, ed adottavansi forse a coprire la supposta erudizione nell'attacco isolato d'una nota, cosa che al giorno d'oggi si ha invece in molto conto. Notar vuolsi per ultimo nell'esecuzione dei recitativi di qualche anno addietro, quella specie di gruppetto, il quale è anzi qualche cosa di più di un semplice gruppetto, perchè comprende una maggior estensione di note incomprensibili, composto essendo di un portamento ascendente che dipartivasi da un suono basso non fisso, e che strisciando montava a guisa del gruppetto fino ad una nota, superiore d'un tono o d'un semitono a quella su cui cadeva la frase, e che precedeva di solito al terminare di un periodo, la penultima sillaba d'un verso piano. Avremo cura in seguito presentare con apposito esempio più chiaramente le suindicate foggie d'esecuzione.

Le stracchiature e gli strisciati portamenti poco sopra accennati usavansi non solo nell'attacco delle note, ma dappertutto, poichè si credeva forse non senza qualche ragione, che fosse un togliere alla voce uno de' suoi bei pregi lo spicarla crudamente e di salto da una nota all'altra, senza legame, al modo che farebbe un semplice strumento da fiato. Ogni abuso però è riprovevole. Ma di ciò in seguito. Anche le così dette messe di voce adoperavansi frequentissime e lunghe, che anzi era creduto quasi un obbligo che la nota, se appena aveva un valore significante, dovesse subire l'inflessione o della *messa* intera o della *mezza messa* crescente o mancante.

Il gruppetto netto e vero, che distinguesi dall'anzi accennato, usavasi pure molto spesso anche nelle severe e larghe cantilene ed era uno degli abbellimenti i più stimati, e questo pure in molti casi non a torto.

Un tratto cangiamo di vestito al nostro Donzelli e osserviamolo nell'*Otello* o

nella *Donna del lago*. È egli lo stesso cantante del *Bravo*, della *Norma*? Non sentite che profluvio di note e di agilità scritte o non scritte dal compositore che egli vi eseguisce?

È lasciando da un lato il tenore in questione, occupiamoci per poco di qualsivoglia spartito di Rossini, e lo vedrete tempestato di semicrome e di bisicrome da farne sgomento ad ogni qualunque cantante della giornata: semicrome e bisicrome destinate ad essere eseguite non solo da artisti primarii, ma ed anche da parti al tutto secondarie. Aprite, a caso od ove meglio vi piaccia, il *Barbiere*, la *Cenerentola*, la *Matilde*: osservate l'*Assur*, l'*Idreno* nella *Semiramide*, osservate la *Zelmira*, e voi rimarrete attoniti o poco men che spaventati a pensare come si potesse da umane gole, sia maschili che femminili, eseguire quel diluvio di note, e tanto più quando riflettiate a quelle che pur si eseguivano di soprappiù e non erano scritte, e intendiamo dire scale semitonate, trilli, arpeggi, ecc.

Se non che, or ci accorgiamo di avere involontariamente fatto un tacito elogio se non ad altro, almeno all'accurato studio de' nostri passati cantanti, senza prima darci cura di vedere quanto si faccia in giornata.

Né pare fin qui d'aver passati in sufficiente rivista gli accessori del canto adottati dalla scuola di venti anni fa, e che più si staccano dalle attuali forme e da queste appunto si contraddistinguono. Non osserviamo questa scuola che quindici o vent'anni indietro per due eccellenti ragioni: la prima, perchè, come abbiamo detto, il canto che di presente nomasi *antico*, a quell'epoca e non più si riporta; e la seconda, perchè non contando noi un gran numero di annate sulle spalle, assai debolmente potremmo informare i nostri lettori di ciò che non abbiamo né veduto né udito.

In altro articolo studieremo di dar un'idea del tipo dell'artista cantante moderno che abbiamo asserito potersi per più ragioni produrre in Moriani. A. M.

CRITICA MUSICALE.

Altri cenni critici intorno allo STABAT MATER di ROSSINI.

Crediamo ben fatto dar luogo nella nostra Gazzetta Musicale a queste altre osservazioni critiche dettate dall'egregio e colto Maestro Av. Casamorata intorno al nuovo capolavoro rossiniano, non senza avvertire una seconda volta che ammetteremo di buon grado ogni qualunque contro-censura ne verrà presentata, sempre però sottinteso ch'essa abbia ad essere dettata nei termini convenienti ad una polemica dignitosa, meramente artistica e scevra d'ogni personalità.

Forse ci inganniamo, ma pare a noi che uno tra i modi più opportuni a promuovere l'incremento delle Arti e a spargere di sempre maggior luce gli studi che le riguardano, sia appunto la libera e schietta discussione de' varii e più o meno contestabili gradi di merito di que' prodotti delle Arti stesse che, o pel nome altissimo degli autori o per le favorevoli clamorose circostanze che ne accompagnano la comparsa, svegliano in ispecial modo l'attenzione del pubblico e lo eccitano o quasi lo costringono a prendere interesse non ordinario al contrasto de' giudizi de' quali sono fatti argomenti. E questo né pare appunto il caso dello Stabat di Rossini.

Coloro poi i quali in leggendo le critiche molto argute ond'è sparso il seguente articolo fossero inclinati a sentenziarle di soverchia severità e sottigliezza, si consolino pensando che il grande componimento criticato, malgrado tutte le osservazioni in contrario, ogni qualvolta ebbe a prodursi così al di qua come al di là delle Alpi, tanto imperfettamente come nella sua integrità, ottenne di svegliare sì vivo e strepitoso entusiasmo da non aversene forse maggiori esempi nella storia delle ovazioni musicali de' giorni nostri, fuorchè nell'occasione della comparsa di altri capolavori dell'insigne maestro de' maestri.

Questo siamo poco meno che certi di dover ripetere anche dopo aver udito lo *Stabat* nel Grande nostro Teatro, ove (a quanto si dice) se ne sta preparando l'esecuzione con tutta la pompa ed accuratezza conveniente alla natura del componimento che si eseguirà, al luogo in cui avremo ad udirlo, ed alla rinomata orchestra alla quale sarà affidata la parte strumentale, che, a sentenza di giudici competenti, è stimata di effetto meraviglioso.

B.

Firenze, 17 marzo 1842.

Ora che tutto il mondo musicale è in movimento a cagione dello *Stabat* ultimamente sortito in luce con musica di Rossini, non sarà generalmente sgradito sapere che la sera del 14 del corrente questa composizione fu eseguita per la prima volta in Firenze nel palazzo dei signori Macdonnell. Concertavano le signore, principessa Elisa Montecatini nata Poniatowski, principessa Nadina Lobonoff, Schwaehkeim, e Carolina Finzi-Morelli; ed i signori principi Carlo e Giuseppe fratelli Poniatowski, il cavaliere Montenegro ed il maestro Michele Giuliani. Dilettanti d'ambo i sessi in gran numero, a cui eransi uniti volentieri scelti artisti di musica, cantavano i cori. Il maestro Andrea Nencini, professore di composizione alla Regia Accademia di Belle Arti, era il direttore. Non essendo stata ancor resa di ragion pubblica in Italia la strumentale partizione, due pianoforti erano incaricati dell'accompagnamento, ed a questi sedevano i maestri Luigi Gordigiani ed Enrico Manetti. — Ad onta di quella trepidazione che sorge in chiunque dotato di nobili sensi si espone al giudizio di scelto affollato uditorio; ad onta di una tal quale incertezza che regna sempre in una prima esecuzione, e del non perfetto stato di salute di alcuno tra i primi cantori; ad onta in fine del caldo estremo che regnava nella sala, la esecuzione riesci degna di molto elogio, abbenchè il movimento di alcuni tempi non corrispondesse forse del tutto, almeno per quel che mi parve, all'intenzione dell'autore. Tutti i pezzi furono coronati di plausi, specialmente poi la bell'aria: *Inflammatum et accensum*, ecc., della quale si volle fragorosamente la replica, e che fu cantata con maestria somma sì musicale che declamatoria dalla principessa Elisa Poniatowski.

Accennato così dell'esecuzione e dell'effetto, mi sia lecito avventurare alcune brevi critiche osservazioni sul merito intrinseco della composizione (1).

L'isso *Stabat Mater*, ecc., benchè con la sua poetica forma, con la sua latinità accusi gl'infelici letterarj tempi nei quali fu scritto, è però bello per una tinta di religiosa tristezza che tutto intero lo informa, per un sentimento di dolore straziante, soprannaturale. Ora questa caratteristica forma sarebbe di per sè favorevolissima all'effetto musicale, se sventuratamente l'inno stesso non fosse lungo di soverchio: e questa troppa lunghezza, unita ad una costante eguaglianza d'espressione, è stata causa per cui generalmente tutti i compositori che han preso a rivestirlo di modi musicali non hanno saputo sfuggire alla monotonia. Anche Pergolesi stesso non ne è andato esente, abbenchè il suo lavoro sia tale da poterlo citare, ad onta del lungo volger degli anni e del variato gusto musicale, come un modello di purezza e di vera religiosa espressione. — Ora, Rossini ha egli saputo sfuggire allo stesso difetto? — Sì certo: poche infatti sono le composizioni che si presentino tanto ricche di ogni genere di varietà. Se però si ponga mente alla monotona espressione della poesia, grave dubbio tosto sorge nell'animo che questa stessa varietà non sia stata raggiunta ad onta della verità e della convenienza dell'espressione. Un attento esame sui particolari pezzi nei quali la composizione del Pesarese si suddivide basterà a chiarire se giustificato o vano il dubbio stesso riesca. Prima però di scendere a questa investigazione è necessario osservare come la poesia, in mezzo alla sua stessa uniformità, offra pure un gran mezzo di diversificare gli effetti musicali dipendentemente dalle due parti nelle quali essa dividesi. Descrittiva la prima, che nei primi otto versetti comprendesi, è destinata a dipingere i dolori di Maria assistente a piè della croce all'agonia del divin figlio: lirica l'altra, che si compone di tutti quei versetti che ai primi otto succedono, e che altro non comprende che una prece alla vergine madre onde ci ponga a parte dei suoi dolori ed interceda a noi da Dio il perdono dei peccati e la gloria del paradiso. Ora, è strano a dirsi, ma è un fatto che niuna o ben poca attenzione han fatto a ciò tutti coloro, non escluso lo stesso Pergolesi, che han preso ad associare i modi musicali alle parole dello *Stabat*. Ne Rossini ha voluto in ciò esser molto da più che gli altri; poichè, se si eccettua il versetto *Eja Mater*, ecc., e l'altro *Quando corpus*, ecc., riscontrasi in tutto il suo lavoro indistintamente una costante eguaglianza di modi e identità di genere, senza che la differenza tra il lirico e il descrittivo sia accusata giannai. — Ciò premesso, scendasi ai particolari.

Si apre la composizione con una introduzione strumentale nella quale si annunziano i principali pensieri che poi nel corso del pezzo vengono sviluppati. Un movimento ascendente dei violoncelli con cui principia, rammenta la sinfonia del *Guglielmo Tell*. Entrano poi le voci e s' intrecciano con bell'effetto per mezzo di un canone all'ottava, a cui tengon dietro belle masse di pieno e variati soli. Tutto questo pezzo non manca di sentimento religioso: vi manca però il carattere descrittivo, come ho già indicato in genere di sopra; anzi la forma

nonostante a queste mie poche righe, alle quali farò solo aggiuntigli qualche nota relativamente a quelle cose più essenziali nelle quali col riletto signor Perotti non vado d'accordo. Nel resto aderisco generalmente alla sua opinione.

canonica che vi predomina, il carattere dei canti, tutto vi è di un genere quasi esclusivamente lirico. Di più almeno quattro distinti pensieri vi si riscontrano, i quali come corrisponder possano a quel solo concetto poetico che regna nella poesia, veramente non so.

Tien dietro a questo primo tempo un'aria del tenore sulle parole del secondo, terzo e quarto versetto. Debbo avvertire che male, a mio credere, è stato disgiunto il secondo dal primo versetto formante soggetto del primo tempo, del quale non è in sostanza che la continuazione o il complemento, come lo dimostra il senso delle parole. (*cujus animam gementem*) e specialmente il genitivo del pronome personale con cui principia riferentesi al *Mater dolorosa* del primo versetto. L'aria è bella, e può prestar campo al cantore onde molto distinguersi; ma rammenta un poco l'*Asse dio di Corinto* ed il *Guglielmo Tell*, sa ben poco di religioso, e contrasta troppo con l'espressione del primo tempo.

Dello stesso difetto si risente il successivo duetto dei soprani, se non nei soli, almeno nell'insieme.

Più caratteristica è, particolarmente sul suo principio e nella cadenza, l'aria del basso: *Pro peccatis suae gentis*, ecc., bel pezzo di melodia, in cui però è un po' troppo cruda certa modulazione in *re bemolle* terza maggiore (2).

Succede a quest'aria un pezzo pure del basso che l'autore ha intitolato: recitativo e coro senza accompagnamento. L'effetto, nel complesso, è bello, larga e nobile l'armonia. Strano è però un certo intercalare in sestupla sulle parole in *amando Christum Deum*, quantunque la lentezza del movimento possa correggere alquanto l'effetto. Stranissime poi, almeno per me, son certe risposte del basso solo sopra parole tronche in modo che mi sembra risvegliano l'idea che il cantore sia asmatico. Questo pezzo esteticamente considerato ha il pregio di servire assai ad indicare, per mezzo del contrasto che fa col genere dei pezzi antecedenti, il passaggio della poesia dalla forma descrittiva alla lirica. Terminata in fatti la prima parte dell'inno, serve esso di principio alla preghiera propriamente detta (3).

Il successivo quartetto, che serve ad esaurire cinque versetti, cominciando da quello *Sancta Mater istud agas*, ecc., è certamente un pezzo di musica di effetto sicuro. Considerato però sotto l'aspetto tecnico non mi pare presenti gran che di notevole non vi si riscontrando che raramente quattro vere parti reali postochè il tenore non fa molte volte che raddoppiare all'ottava il soprano, e talora una sola univoca melodia essendovi divisa e spartita un poco per ognuna tra le quattro parti cantanti. Consideratolo poi sotto l'aspetto estetico, mi pare che sia da farsi all'autore grave rimprovero per avere espresso quelle parole di umile e tenera prece con una melodia quasi da quadriglia. Mi sembra che

(1) Questa modulazione è indicata come peregrina bellezza dal signor Perotti. Non so chi di noi dica bene. Io per me, come è naturale, preferisco la mia opinione. Del resto trattasi di cosa di gusto, e in queste cose « trahit sua quemque voluptas ».

(2) Il signor Perotti, come altri prima di lui, ha criticato questo pezzo come slegato nei concetti, e tale da poterlo intitolare una *composizione a moscato*. La cosa in se stessa è vera: infatti la intonazione dei bassi, a modo quasi ecclesiastico, con cui principia, lo stesso primo motivo del basso solo, vi sono annunziati ne quindi più se ne dà ragione. Ma questa critica a dir vero non è stata prevenuta dall'autore quando ha intitolato questo pezzo *recitativo*?

(1) Aveva già terminato il presente articolo quando, giandomi il N. 11 della *Gazzetta musicale*, vidi essere stato prevenuto nella mia intenzione dall'ottimo maestro Perotti. Siccome però mi pare che dalla lettura delle sue osservazioni chiaro apparisca che abbiamo battuto quasi sempre una via diffeente, così credo di poter dar corso

in generale possa caratterizzarsi piuttosto come un bel pezzo di mezzo carattere anziché come una composizione religiosa (4).

Segue a questo quartetto una cavatina del secondo soprano, sulle parole: *Fac ut portem Christi mortem*, ecc. È bella, ma rammenta troppo nella sua forma il primo tempo della cavatina del contralto nella *Semiramide* o quella della *Donna del lago*.

La grand'aria con cori del primo soprano sulle parole «*Inflammatu et accensus*, ecc.» è di una bella declamazione e per la sua nobile grandiosità non discide al certo alla Chiesa. Non corrisponde però gran fatto al sentimento delle parole, poiché invece dell'umile preghiera diretta ad impetrare una grazia, sembra piuttosto il risoluto chieder cosa che ci sia dovuta e che ci venga capricciosamente negata.

A quest'aria succede un quartetto senza accompagnamento in stile severo, che è uno dei non molti pezzi di questa composizione che non manca di religiosa espressione. Semplice ma bella ne è la condotta, nobile l'armonia. Taluno ha creduto tacere come triviale alquanto la melodia adattata alle parole *paradisi gloria*, soggiungendo di più che ha pure il difetto di allontanarsi dallo stile che l'autore si è imposto in tutto il versetto, ciò che produce una mancanza di unità dispiacente... Checché sia di ciò, è però indubitato che nell'insieme questo pezzo è degno di molto elogio.

Viamen, a cui Rossini per comodo della musica ha aggiunto le parole in *sempiterna saecula* che non sono nell'Inno, dà soggetto al coro finale che dopo poche battute d'introduzione si sviluppa in una *Fuga* a due soggetti, dopo la quale son riprodotte alcune frasi del primo tempo, che vanno a terminare in una cadenza semplice e larga ma di bello effetto. Quantunque questa *Fuga* abbia il pregio che distingue tutta la musica di Rossini e che è la caratteristica esclusiva dei lavori del genio, quello cioè di produrre effetto e piacere anche nelle cose che analizzate si riscontrano fatte men che bene nei loro minuti particolari, pure non può negarsi che non si presenti un poco troppo comune nel soggetto, trita e intralciata nella disposizione delle parti e scarsa di artificio contrappuntistico. Infatti, dopo esaurite debitamente le proposte e necessarie risposte, è quasi tutta condotta sopra un *divertimento* che l'autore passeggia e trasporta in quanti toni e modi gli cadon sotto la penna.

Concludendo dal fin qui detto si può asserire, che se talora nell'insieme di questa composizione non manca la esterna forma religiosa, vi manca però quasi sempre intrinsecamente lo spirito di religione: e cosa è mai la material forma nelle arti di imitazione senza l'intimo sentimento? Come musica da camera e talora da teatro è bellissima, ma come musica sacra ne è tanto sbraghiato il carattere, che nell'insieme non può essere neppur qualificata per tale.

Mi pare in sostanza non manchino di verità le parole, quantunque alquanto severe, che scriveva già da qualche tempo un giornalista... «*Maintenant, le Stabat de Rossini est-il une œuvre d'une vaste portée? Est-ce, en quelque sorte, une rénovation, une transformation du génie du compositeur, comme certains sectaires passionnés le prétendaient avant même l'exécution de l'ouvrage? D'un seul coup d'aile, Rossini va-t-il se placer*

au niveau de Palestrina et de Pergolèse? Va-t-il atteindre au sublime religieux comme dans *Guillaume Tell* il a atteint au sublime dramatique? Nous ne le pensons pas. Nous osons affirmer que, dans tout ce que nous avons entendu, il n'y a pas même un indice du style grave et sévère qui convient à l'expression religieuse (e qui il giudizio parmi invero troppo severo e assoluto). Le *Stabat* est une œuvre remarquable à plusieurs égards; mais levez la rampe, allumez le lustre, revêtez vos chanteurs des premiers costumes qui vous tomberont sous la main, substituez d'autres paroles, et le public ne s'apercevra pas de la méprise. Au théâtre, on acceptera l'œuvre; dans le temple, on la repoussera, on sentira qu'elle n'est pas à sa place, car autre est la douleur divine, autre la douleur humaine ».

Ora che dirassi di me, oscurissimo critico, che osai giudicare con tanta severità l'applaudito lavoro dell'illustre Rossini? — Dicasi ciò che vorrassi, poco mi cale: ché, pronto volentieri a ricredermi quando mi si dimostri essermi io ingannato, non ho creduto di dover restare in silenzio come se si fosse trattato dell'opera di qualche oscuro sconosciuto scrittore. Gli errori dei grandi debbono arditamente svelarsi, perché sono essi splendori fallaci che soglion condurre a naufragio gl'inesperti giovani artisti i quali più facilmente si lasciano abbagliare da quelli, che non dai veri pregi delle opere che pigliano a modello. Molto meno poi ciò doveva farsi in Italia oggi, che di tanto vi è scaduta dal pristino splendore la musica sacra. — Mentre in troppo piccolo numero i buoni tentano con generosi sforzi ricondurre i travati compositori di musica ecclesiastica, sul retto cammino pretermesso da loro, che ne avverrebbe se si lasciassero tranquillamente amarsi, a scusa dei loro travamenti, dell'esempio imponente di un grande come Rossini?

L. F. Casamorata.

NOTIZIE VARIE.

MILANO. — Nel *Giuramento* di Mercadante dato al Careano si distingue la signora Matthey, attrice cantante di merito non volgare. Ella a nostro giudizio si è lodevolmente investita dello spirito di una parte che, sia nel concetto drammatico, sia nello sviluppo musicale, offre una molto bene intesa progressione di tinte. — La signora Matthey sa essere appassionata nei momenti opportuni senza però trasandare le scene nelle quali la partitura non le offre di espandersi con slanci di voce e con violenti declamazioni melodiche. Ella, vogliam dire, si fa carico di tutta la sua parte, non di sole alcune sortite isolate, e ciò è merito non comune al di d'oggi in cui artisti di primo nome pare vogliono introdurre il comodo uso di non curarsi che dei pezzi nei quali hanno parte di impegno, e in tutto il resto dell'Opera si contengono con una indifferenza e shadattagine riprovevolissima.

Alla Scala la *Bella Celeste* del Coppola ebbe cattiva riuscita; e ciò doveva e poteva prevedersi per più ragioni che crediamo necessario tacere. — Una singolare fatalità persegue tutte le Opere che si vogliono riprodurre sulle nostre maggiori scene! E si, non dovrebbe essere gran fatto difficile il procacciare una scelta meno sfortunata, ove si noti che l'I. R. nostro Teatro va o dovrebbe andar primo a tutti nella ric-

chezza dei mezzi sia materiali, sia artistici con cui assicurare il buon esito degli spettacoli musicali che si riproducono. Da che derivi che accada quasi sempre il contrario noi dobbiamo lasciarlo immaginare al lettore. — Ci dicono che stiasi preparando *La testa di bronzo* di Mercadante. Bramiamo che l'esito di questa seconda riproduzione ci dia una menzita.

Nel Ballo la *Gabriella di Fergy*, altra infelice riproduzione come sopra, vi ha della musica molto pregevole per opportuna applicazione. Ai tristi che corrono per la coreografia italiana, è questo un caso da non tacersi. Malgrado però un sì valido sussidio, l'azione mimico-spasmodica che tanti anni fa procacciò molta gloria ad una esimia artista, questa volta trovò il pubblico mal disposto e ribelle a concedere le sue emozioni alle atroci sventure della povera moglie di Faye.

PARIGI. — È probabilmente già noto ai nostri lettori che la *Saffo* di Pacini data sulle scene del Teatro italiano a Parigi, vi ebbe esito tutt'altro che felice. Crediamo opportuno riportare le parole colle quali il *Monde musicale* manifesta in breve la sua opinione sul merito dello spartito sì mal capitato sulle sponde della Senna.

«*La partition de Saffo contient quelques morceaux qui méritent d'être remarqués quoique ils ne présentent rien de bien extraordinaire sous le double rapport de la conception, et de l'originalité. Il est généralement reconnu, et cela déjà depuis longtemps que la troupe du Théâtre Italien (N. B.) a été, est, et sera toujours composée d'artistes de talent tout-à-fait hors ligne. Nous voudrions bien que cela fut vrai aujourd'hui, mais malheureusement il n'en est pas ainsi. Saffo a obtenu un succès sur presque toutes les principales scènes de l'Italie, et il faut bien reconnaître que le public italien est encore plus difficile que le public dilettante et doré de la salle Ventadour. Seulement, en Italie, on s'attache presque autant au chanteur qu'à l'ouvrage nouveau, et très-souvent une belle exécution fait passer une faible ou une médiocre partition. — A Paris, si l'ouvrage ne contient pas des véritables beautés, il devra tomber à plat; car se ne sont certes pas Tamburini, Mario, Magliano et la somnolente Mme Albertazzi qui pourront par leur talent faire oublier ce que la partition qu'ils interprètent aura de defectueux, de commun et de trivial. On veut que Tamburini soit un chanteur parfait et exquis sous tous les rapports, et c'est là ce que nous ne pouvons pas reconnaître, car nous ne serons jamais des admirateurs quand même de personne; certes nous applaudissons la méthode parfaite de Tamburini toute surannée qu'elle soit aujourd'hui; mais nous disons que dans les Opéras nouveaux il fait tort à tous les rôles dont il se charge; que sa voix a perdu de son étendue, et qu'il est obligé de guillemeter toutes les notes qui passent le mi-bémol. Si Morelli avait chanté le rôle d'Alcandro il eût obtenu un véritable succès; et l'ouvrage y-aurait incontestablement gagné. Quant à Mario, sa voix pure, claire mais naïve, sans aucune expression et antipatique à toutes les rôles qui demandent de la force, il devrait se borner à quelques rôles qui lui vont à merveille, comme celui de l'*Elisir d'amore*. Mademoiselle Grisi seule mérite des éloges pour quelques phrases dites avec beaucoup d'âme, de sentiment et de passion ».*

(1) Relativamente alla diversa opinione esternata per rapporto a questo quartetto dal signor Perotti, non posso che ripetere ciò che ho detto alla seconda nota.

Lasciamo al lettore giudizio discernerne ciò che vi ha di giusto da quanto vi può essere di esagerato in questo cenno critico.

— Parigi M. J. E. Miquel, già conosciuto per molte opere pel violoncello, ha pubblicato un trattato assai ingegnoso, col titolo di *Arithmographie musicale*. Questo sistema adoperato nel calcolo delle variazioni deve rendere de' grandi servizi all'insegnamento elementare. Le difficoltà della notazione ordinaria che spesso scoraggiava gli allievi, spariscono coll'applicazione della scala rappresentata da cifre: scala che conserva gli stessi segni in tutte le ottave: i valori ordinari e tutti gli altri segni musicali vi sono riprodotti. Dopo alcuni studi preliminari, col mezzo dell'*Arithmografia* che rende la teoria de' suoni più facile a comprendersi, più presto s'imparerà a leggere le opere scritte nella notazione ordinaria. Questo sistema presenta niente di difficile, a chiunque sappia leggere la musica: non è che un nuovo impiego delle nozioni che si hanno, giacché ogni musicante deve sapere i rapporti numerici delle note fra loro.

Questo piccolo libro, molto bene impresso, del modesto prezzo di tre franchi, deve servire a rendere più popolare la musica, e a restituire il vantaggio dell'insegnamento musicale agli stabilimenti che tuttora ne mancano, come le scuole gratuite, le sale di asilo, le istituzioni religiose. Lo studio del canto fermo, col sistema di Miquel, non può riuscir più facile. L'autore col maggior successo lo ha in pratica in un vari seminarj, e gli pure istruttore collettivamente moltissimi discepoli.

— Vienna. Monumento di Beethoven. L'editore di musica Pietro Mechetti, sotto il titolo di *Album-Beethoven*, pubblicato un'elegantissima raccolta di dieci composizioni per pianoforte de' suoi acerrimi autori, preceduta da due litografie, rappresentanti la prima una specie di apoteosi di Beethoven, e l'altra la casa in cui egli nacque nel 1770 a Bonn, e quella in cui morì a Vienna il 26 marzo 1827, non che il monumento sepolcrale ad esso innalzato nel cimitero di Vabring.

Dalla seguente lista de' pezzi dell'*Album-Beethoven*, ognuno potrà formarsi una giusta idea del valore intrinseco di quella collezione, il cui ricavo dal suddetto editore è stato destinato a contribuire alle spese del monumento che si sta erigendo al gran maestro nella sua città natia, la cui esecuzione viene diligentemente allidata allo scultor sassone Ernesto Hechuet.

1. Marcia funebre della Sinfonia eroica di Beethoven, *partition de piano par Liszt.*
2. Preludio. Op. 43 di Chopin.
3. Notturno. Op. 517 di Czerny.
4. Due *Impromptus fugitivi*. Op. 39 di Döhler.
5. *Wegentend* di Heussler.
6. L'*Echo* di Kalkbrenner.
7. 17 Variazioni (*serenades*) Op. 54 di Mendelssohn.
8. Due *Studj* di Moschiesles. Op. 405.
9. Fantasia. Op. 34 di Joubert.
10. Romanza senza parole di Thalberg.

A Milano si può avere questa interessante pubblicazione dirigendosi al negozio Ricordi.

— Praga. Concerto di Döhler. La sala del Conservatorio rievocava di spettacoli assai di ammirare la bravura dell'artista che dopo cinque anni ritornava in questa città con un nome europeo. La generale aspettativa venne superata: e dopo Liszt e Thalberg nessun altro pianista ottenne un successo sì grande come Döhler. Anche come compositore si trovò aver egli fatto innanzi progressi. È già annunciata una seconda accademia.

— Mastugia. Thalberg continua a dare de' concerti e ad eccitare un entusiasmo straordinario. L'ultima volta egli si fece sentir a beneficio degli infelici che rimasero orfani al tempo del colera.

— Berlino. Nel suo soggiorno in questa capitale, Liszt pubblicò un opuscolo in francese intitolato *Paganini*, in cui l'unico violinista vien esaminato ed apprezzato, sì nella qualità di esecutore che di compositore. Ora Liszt sarà forse già arrivato a Pietroburgo: e quanto prima tutti i giornali avranno a proclamare le prodigiose nuove sue prove, e l'arcangelica da lui ricevuta nella splendida residenza degli Czar, ove Thalberg in meno di due mesi vuolsi abbia guadagnato centomila rubli.

Favosopere sul Mexico. — Il nostro direttore di musica Guhr diede il 25 febbraio una musicale drammatica accademia, nella quale vennero eseguiti frammenti di spunti cronologicamente dallo sviluppo dell'Opera fino dai tempi di Lully ai di nostri. Impresa stimabile, e tanto più difficile quanto che dovevasi produrre nulla di nuovo e la quintessenza delle tre scuole in tre ore, inoltre dei pezzi brevi di genere misto adattati al gusto de' cantanti. Condoniamo il Guhr patess di possedere bastanti cognizioni storico-musicali, tatto e gusto, per unire l'istruttivo al gradevole, e di preparare al conoscere e al diletante una serata piacevole. Non appartiene qui discutere fino a qual punto si possano distinguere tra esse le così dette scuole francese, italiana e tedesca, e se il gran talento non appartenga piuttosto al mondo tutto. Ne basti ora il dire che l'accademia in discorso era divisa in queste tre scuole, come segue:

— Scuola francese. 1) Scene della *Proserpina*, e 2) dell'Alceste di Lully, 1673. 3) Romanza del *Desir du Village* di Rousseau, 1712. 4) Cavatina della *Zemira e Azor*. 5) Duetto del *Riccardo cuor di leone*, di Grétry 1771. 6) Aria del *Figlietto del lotto*, di Nicolo' Bonardi, 1777. e 7) Finale primo delle *Due Giornate di Cleopatra* di 1764. Ma perchè si davano due pezzi di Lully e Grétry, senza pensare anche, per esempio, a Rameau?

— Scuola italiana. 1) Duetto del *Re Teodoro*, di Paisiello, 1741. 2) Aria di bravura dell'*Albergo di Diana*, dello Spagnuolo Martini, 1754. 3) Duetto e terzetto del *Matrimonio segreto* di Cimarosa 1772. 4) Terzetto della *Gazza Ladra* di Rossini 1790, e 5) un'Aria della *Questi ultimi due contemporanei avevano preferito Scarlatti 1685, Jomelli 1714, e Piccini 1728.*

— Scuola tedesca. L'Introduzione del *Medico e Speciale* di Dittersdorf 1739. 2) Duetto dell'*Assur Re d'Armo*, di Salieri, 1750. 3) Quartetto finale dell'*Igenia in Aulide* di Gluck 1714; 4) Coro e terzetto dell'*Idomeneo* di Mozart, 1756. 5) Cavatina di *Zemira e Azor* di Spohr, 6) Coro di caccia dell'*Euragathe* di Weber 1787, e 7) Finale primo del *D. Giovanni* di Mozart.

E perchè invece di annoverare Salieri fra i compositori tedeschi e far sentire due pezzi di Mozart, e uno di Spohr contemporaneo, non si incominciò con Keyser 1673, Hämel 1684, Hasse 1699 e Gram 1701... In ogni modo questo concerto è degno di considerazione riguardo alla scelta, esecuzione e concentrazione di tante stimabili forze, e il signor Guhr ebbe pur la soddisfazione di veder la sua sala zeppa di uditori. Lo stesso concerto ripetevasi alle feste di Pasqua.

(Gazz. Mus. Universale)

VARIETÀ

IL TENORE ED IL BASSO.

Pensieri Fisiologici.

Il celebre dottor Hufiland nella sua *Arte di prolungare la vita* posa, in fatto di voci d'uomini, i seguenti principj:

« Se vedete un uomo alto della persona, siate certi ch'egli ha la voce di basso; se, sgraziatamente per lui, la sua voce è di tenore e che si consacrò all'arte del canto, gli pronostico la perdita della sua voce all'età di trenta o trentacinque anni.

Traduco tutto questo passo a memoria, ma mi faccio mallevadore della verità del suo contenuto.

« V'ha nella voce dell'uomo, dice altro lo stesso celebre medico, un segno caratteristico, così pel fisico come per il morale, che ogni compositore dovrebbe studiare con attenzione prima di distribuire le parti alle varie voci maschili e femminili destinate all'esecuzione de' suoi spartiti. Fra tanti maestri non ho trovato che Mozart il quale, sia per naturale rivoltione, sia per istudio, ha possieduto l'istinto medico della voce umana.

« Il tenore di petto è sempre piccolo di persona, largo di petto e di spalle. Ha per solito capeggi biondi o castagni, di rado bruni; se oltrepassa siffatta misura, la voce di lui è meglio di gola che di petto, ed egli la perde all'età in cui la voce di petto è in tutta la sua forza. Se fossi direttore di un teatro d'Opera, non vorrei mai scritturare un tenore alto di persona, fosse soltanto per secondo tenore.

« Ho detto che i bassi son sempre alti di statura; ce ne hanno però anche di piccoli, e sono i bassi comici, comunemente conosciuti sotto il nome di buffi. La voce dei bassi fu per molto tempo trascurata dai maestri; Mozart l'ha riabilitata, indicandole l'alta sua missione nell'arte drammatica.

« La più bella estension di voce appartiene d'ordinario ai baritoni, e lo stesso Mozart ha scritto la parte di *Don Giovanni*, tipo della bellezza dell'uomo, per un baritono. Non ho mai potuto capacitarmi come i maestri, rappresentando un bel uomo, un brigante, un seduttore di donne, gli diano una voce di tenore. I tenori hanno per solito il grande vantaggio d'esser trattati come l'usignuolo. È d'uopo che un tenore faccia impressione colla sua voce e non col suo fisico; e d'uopo che abbia un porgere affettuoso, un'anima espansiva; è d'uopo infine, che prima ancora di presentarsi in iscena, sia già amato; altrimenti non si saprebbe comprendere come lo si potesse preferire ai bassi e ai baritoni che sono giganti ed Adoni accanto a lui.

« La voce dell'uomo oltreciò può servire di diagnostico nei casi di malattie. Un tenore di petto è di costituzione fisica assai

più forte di quella del basso, foss'egli grande e grosso come un Golia; e il baritono, tuttoché bello, è esposto a raffreddori e ad indisposizioni di salute maggiori di quelle che soffre un buon tenore.

« Rispetto ai caratteri, non si hanno regole stabilite; però, in conseguenza di numerose osservazioni da me fatte, credo che non arrecherebbe dispiacere a miei lettori, comunicandone ad essi i risultamenti, benché dubbiosi e indecisi.

Vi può essere in un tenore la materia di un uomo grande. Alessandro il Macedone aveva bellissima voce da tenore. Un giorno suo padre gli disse: « non ti vergogni di cantar tanto bene? » e da quel momento egli non cantò più. Però il carattere di un tenore, ove non sia di prima forza, è solitamente fiacco ed effeminato. Non v'ha nulla di più intrinseco, di più importuno di un cattivo tenore.

« I bassi cantanti son sempre stati sacerdoti, pontefici, sacrificatori, perchè colla loro persona essi impongono; le parti serie son fatte apposta per loro: perciò questi artisti m'hanno il più delle volte messo paura, quantunque, esaminati a fondo, sieno eccellenti creature, compiacenti fino all'annegazione di ogni lor volontà e di allegrissimo umore.

« La voce di baritono è la voce degli oratori, degli imperatori e degli eroi; Cesare peraltro aveva la voce di tenore. Si tratterebbe soltanto di sapere se la voce di baritono si avvicini più a quella del tenore oppure alla voce del basso, poichè pochi sono gli uomini alti di persona che sieno stati uomini grandi.

« In quanto alle donne, soggiunge lo scherzoso dottore, è ben pazzo colui che ci si fida. Le loro voci m'hanno le tante volte ingannato, che rinunzio al pensiero di analizzarle. Il punto d'appoggio, per stabilire il carattere della donna, non è ancora trovato; è il punto d'Archimede. Ad ogni modo, prima di morire, ho in pensiero di pubblicare a questo proposito la mia opinione, perocchè nella voce della donna si trovano certi indizj i quali hanno molta analogia colla voce dell'uomo.... »

Il dottor Hufiland è morto vecchissimo, senza spiegarci di più intorno alla voce delle donne. Si è detto ch'egli abbia amato una cantante. P.

BIBLIOGRAFIA MUSICALE

INNO, SINFONIA-CANTATA su parole della Sacra Scrittura, composta da Felice Mendelssohn - Bartholdy. LIPSA, presso Breitkopf e Härtel (Partitura, e Riticzione per cembalo colle parti).

Il sig. Mendelssohn, noto pel suo Oratorio *Paolo* per la sua composizione del Salmò 42.^o e per altri simili componimenti sacri, ha manifestata una così distinta vocazione per questa specie di musica, che in ogni sua nuova opera si può aspettarsi con sicuro presentimento una cosa altrettanto ben sentita quanto maestrevolmente condotta. È argomento di singolare compiacenza il notare che il giovane maestro nel pieno fiore delle sue capacità si dedica con vero entusiasmo alla musica sacra, nella quale per lo più si occupano soltanto i maestri di età matura. Ne si dica che il signor Mendelssohn imita le antiche scuole d'Italia e di Germania; egli ha uno stile tutto suo proprio, e se i suoi libri ricordano quei di Hämel e Bach, ciò è solo riguardo al significato loro, mentre quei del Mendelssohn sono più semplici e di una esecuzione più facile benchè tessuti con tutto l'artificio ed interiore armonio in essi inerente. Le sue melodie devono riconoscersi come sue proprie, libere del tutto da ogni fare manigato. Già il testo delle sue composizioni sacre, tolto dai passi della Bibbia, è di indole sentimentale, più. Tanto i cori che i coristi a solo sono la semplice espressione del contenuto lirico delle parole, profondamente sentita, senza da ogni esagerazione sentimentale. A questo lino precede un pezzo di musi a

LETTERATURA MUSICALE.

Esame e proposta di ciò che manca per la compilazione di un trattato di Acustica ecc.

(Continuazione: veggansi i fogli N. 2 e 4.)

Riservandoci di dare in fine dell'analisi di questo libro il quadro sinottico risultante dalla nuova classificazione dell'autore, basti saper per ora, che questo quadro presenta il soggetto (l'udibile) diviso in classi, ordini, generi, specie, varietà e saltoriarie.

Gli udibili possono derivare da due differenti processi: regolarmente ne luoghi acustici, e irregolarmente da cagioni straordinarie oltre i confini di tali luoghi, come p. e., da una causa morbosa, o da qualche passeggero imbarazzo dell'organo uditorio. Perciò si distinguono anche gli udibili in due classi: normali e anormali, i primi de' quali formano l'argomento principale dell'intero quadro dell'A., mentre poro o nulla si dà de' secondi, rufusi finora sotto i vaghi nomi di susurri, rombi, tintii, sirigim, ornamenti, fischi, zufolamenti, bucinamenti, e trascurati pur troppo nelle fisiologie e patologiche di tutti i tempi.

PROTOTIPI.

Questo ordine si divide in sei generi, quanti ne richiede il maggior o minor grado di semplicità reale o apparente degli udibili compresi, e sono: demontari, aggregati, pseudo elementari, pseudoagregati, composti, arcicomposti.

I prototipi elementari si dividono in tre specie: 1.° psofagico (dal greco psophos, rumore, e gnomai, pensare), ossia efficienza elementare dalla quale si ha ogni maniera di rumore; 2.° melogico (dal greco melos, canto ec.), quella che somministra i toni, e per conseguenza il canto; 3.° lessigico (dal greco lexis, parola ec.), quella che formando parte essenziale della parola, ne somministra gli elementi principali della parola.

(Sarà continuato).

(1) Facendo cadere da eguali altezze equali masse di ferro, di sughero, di melina, di acqua ec. sopra un selciato o altro pavimento duro, si accorgerà ne psofagico una particolare energia indipendente dalla intensità della forza propriamente detta. Lo stesso fatto portato in stato d'incandescenza, e martellato con equal forza, produce una serie di psofagici sempre crescenti in questa loro energia a misura che il metallo si va facendo più duro col insensibile suo passaggio alla temperatura ordinaria. L'acqua nel voto dei così detto martello fisico vi produce lo stesso psofagico che vi produrrebbe un sassolino o altro simile corpo duro.

GIOVANNI RICORDI EDITORE-PROPRIETARIO.

strumentale quale introduzione, per cui il tutto fu detto dall'autore infanzia-cantata, ed il pezzo strumentale composto di tre parti occupò due quinte parti della partitura. Havvi un certo quozie parallellismo fra la sinfonia e la cantata. Beethoven scrisse anch' egli una Fantasia ed una Sinfonia con coro, creazioni straordinarie, alle quali la presente di Mendelssohn può stare a lato.

(Estratto dalla Gazz. Music. di Lipsia)

SCOPERTE MUSICALI.

IL MELOFONO.

Il signor Leclerc qualche anno fa inventò una nuova maniera di strumento musicale che gli piacque chiamare Melofono. Fu quella scoperta accolta con favore, e grato ne tornò il suono a chi l'udi, importante ne parve l'effetto ai maestri, onde il celebre compositore Halévy l'introdusse nella sua Opera Guido e Geniera, i famosi pianisti Thalberg e Döhler gli fecero luogo ne' loro concerti: e finalmente nella esposizione dell'anno 1850 di Parigi fu questa scoperta onorata di una medaglia. Nonimodo da quell'epoca fin qui tacque il Melofono, e nell'opinione di tutti fu avuto per estinto e posto al tutto in oblio: quando pur teste si è veduto ricomparire ridotto dal suo inventore a perfezione, e se gli è presagito non pure vita durevole, ma si è dagli artisti giudicato ottimo incremento delle moderne orchestre, e degno di avervi un posto distinto.

Ecco la lettera che il signor Leclerc, presentando la sua scoperta al conservatorio di musica di Parigi, ha ricevuto sottoscritta dai signori Cherubini, Habeneck, Paire, Berton, Halévy, Aubert, Zimmerman, Baillet, e Goblin:

Signor Leclerc, noi abbiamo sentito ed esperimentato con molta soddisfazione l'istromento di vostra invenzione da voi appellato Melofono. Costo istromento per la sua sonorità, per la natura particolare del suo timbro, e per la sua estensione deve nelle orchestre occupare un posto ragguardevole. Però con tutto il piacere vi dichiariamo di essere stati pienamente soddisfatti nel sentirlo suonare: e non possiamo altro che incoraggiarvi a continuare a dare al Melofono quella perfezione che sarà possibile di accrescerli: poiché credendo una nuova maniera strumentale di tentare nuovi effetti, voi avete dilatato ed esteso il dominio dell'arte.

Questo istromento ha la forma di due casse di chitarra sovrapposte l'una all'altra: quella di sotto contiene un manico, che n'è l'agente armonico, e l'altra un poco più piccola contiene la serie delle pive. L'istromento si posa sulle ginocchia, e si sostiene colla mano sinistra, intanto la destra agita il manico e regola e governa l'emissione del suono che tutto a lei è affidato. Il manico di questo istromento, che è lungo come quello del violino, e largo come quello d'una chitarra, oltre tutta la serie de' tasti che sono tante chavi elastiche di metallo levigato. L'istromento comprende un'estensione di quattro ottave, e dà un suono circa qual darebbe il fagotto unito al clarino e al fante. Esso ha qualche somiglianza all'accordion a punto non teme della sua monotonia. Oltre a ciò il Melofono si presta ai passi in terza, alle doppie e anche triplici ottave e ai passaggi cromatici d'ogni maniera. Vi si può esprimere lo staccato, il tremolo, il piano, il forte, e il crescendo. Queste virtù, trattandosi di uno strumento a manici, sono molto considerevoli; onde altro non resta che desiderare che l'uso se ne venga accennando, e produca così nuovo vantaggio in generale alle orchestre, e dalla istromentazione. M-i

CARTEGGIO.

(Ne giova riprodurre la seguente lettera dell'egregio maestro sig. Luigi Picchianti di Firenze diretta all'Editore proprietario di questa nostra Gazzetta: 1.° perchè in essa egli ci è cortese di parole che suonano molto lusinghevole sulle labbra di persona dotata di non comune dottrina e perizia musicale, 2.° perchè nella medesima ei ci promette voler partecipare alla nostra difficile intrapresa e accrescere di un nome tanto stimato il novero dei distinti collaboratori che già si piacquero fiegare il nostro manifesto).

I.

SIGNOR GIOVANNI RICORDI - MILANO.

Firenze 28 febbraio 1852.

Preghatissimo signore

Uniti a gentilissima sua del 16 corrente ricevetti i primi sette numeri della Gazzetta Musicale di Milano, che distintamente ho letti con vero piacere. - Se la pronta edizione, e la più estesa circolazione dei migliori periodici musicali della nostra patria, come all'illustre Ricordi un titolo alla scintillante dei dilettanti, mezzogiorno titolo mi sembra andare acquistandosi alla riconoscenza degli artisti e degli amatori, ora ch'egli intraprende la pubblicazione di un nuovo foglio periodico, che oltre tener dietro a tutti i movimenti dell'arte, e render noti i lavori ed i progressi musicali che vanno operandosi tanto

fra noi che fra le nazioni rivoli, sparge di più quello spirito critico e sano, irrisolvibile a raggiungere i più alti gradi di artistico perfezionamento. - Egli e da sperarsi che le estese relazioni commerciali della casa Ricordi procureranno a questo interessante Giornale una maggior pubblicità, ed un più largo giro di quello che ha avuto fin qui un foglio di simile genere che da due anni a questa parte si pubblica in Firenze, e che mediante questa maggior pubblicità verranno in certo modo a porsi in contatto tutte le migliori e più coltivate intelligenze armoniche della nostra penisola, onde meglio potere insieme tendere ad un medesimo scopo, che in ultima analisi dovrebbe esser quello di rivolvere la potenza dell'arte musicale a spingere energicamente il progresso civile, morale e religioso dei popoli.

La molteplicità dei miei impegni breve spazio di tempo mi lascia, non bastevole a prendere una parte molto attiva in questo nuovo Giornale milanese, cui certo non abbisogna dell'opera mia, essendo largamente provveduto di eccellenti collaboratori: pure terrommi a pregio il depositarvi ancor io la mia piccola quota, la quale se potrà accersarsi di tenue valore, la mia si potrà condannare per mancanza di una volente (1).

Gradisca i miei ossequi, e mi creda

Suo devot.

LUIGI PICCHIANTI.

(1) Nel prossimo foglio darò un primo articolo favorevole dal detto Maestro sig. Picchianti.

II.

STIMATISS. SIGNOR RICORDI.

Vedo promesse nel vostro giornale la biografia del grande Mozart e d'altri celebri compositori e teorici musicali; questo proponimento m'arrecò somma gioia in quanto che voi, e siccome amico e spassionato ammiratore di Bonifazio Ascoli, non trasanderete certo l'occasione d'offrire anche alla memoria di lui un fiore. Se appena si può tollerare che i vostri eruditi collaboratori tanto gelosi della gloria italiana si occupino a lodare delle piccole produzioni strumentali, e tra queste alcune foggiate piagiariamente alla tedesca, mentre loro missione sarebbe l'analisi delle Opere e de' maestri classici e non pigliare, cosa biasimevole certamente riscrivere ove nessuno di essi seriamente si dedicasse a tessere l'elogio di un illustre che sacrificò l'istesso suo amor proprio siccome compositore per dedicarsi meramente a schiarire la tenebrosa via, che prima di lui, dovevasi percorrere onde poscia malamente apprendere le bolge dell'armonia, e co' suoi indefessi studi poter tanto da rendere positivo e un nonnulla l'apprendimento d'una scienza che precedentemente solo a tentone e materialmente potevasi acquistare, riservandosi quasi interamente alla costi della pratica di scoprire le bellezze e sombranze i dubbj (1).

Ascoli ponendo a sorgente di tutti gli accordi le tre triadi maggiore, minore, diatonica o semidiatonica, provò come tutte le altre armonie derivino dai rivolti, dalle scomposizioni e dalle addizioni di quelle tre; rese così lo studio del contrappunto un calcolo, tutto classificabilmente, e qualunque meliore ingegno con un poco d'assiduità guidato da un chiaro interprete del Trattato d'armonia riesce sicuramente, se non un buon compositore, almeno un franco armonista. Ne siano prova quasi tutti gli allievi di costui I. R. Conservatorio, ancora alimentato per tradizione degli insegnamenti del benemerito Bonifazio, che se il genio negò ad essi allor nel mondo musicale. Ascoli li guarentiva di un sicuro passo nella chiara delle sue dottrine. Qual cosa più ridicola veder sorte d'accreditati istituti musicali certe povere creature che mentre accompagnano cervelloticamente i bassi più difficili d'undecima e terzadecima di Fenaroli, non sanno avallizzare per uso, errendo fondamentali tutte le note che stanno nel basso, annettendo così migliaia di generatori e gioventu strampellare per mezz'ora i loro poveri pianoforti per risolvere o preparare una dissonanza?... eppure questi aborti musicali inondano il mondo tutto, e perchè dopo quarant'anni di scarabocchiamenti potranno cometerne insigne quattro melodie da farsi anche impudentemente scritte per qualche regio teatro, pretendono ed ardiscono dar lezione di contrappunto... Signor Ricordi, fregiate la vostra Gazzetta con quel nome da venerarsi, parlate alla mente ed al cuore dei vostri buoni milanesi perché finalmente si pensò ad erigere a quel sommo un glorioso monumento.

Perdonate questo profluvio di chiacchiere solamente ispirato da un giusto orgoglio nazionale e dalla vostra conosciuta sofferenza; la meschinità della lingua e dello stile attribuitela ad un

Dilettante provinciale!

(1) Missione di questa nostra Gazzetta è senza dubbio occuparsi principalmente delle produzioni de' sommi scrittori musicali, ma ella deve in pari tempo tener conto de' nobili sforzi di coloro che anche con tenui sforzi promettono di fare marci fuori e sempre maggior lustro. Intenderemo senza dubbio a tributare a suo tempo i dovuti omaggi alla memoria dell'illustre Ascoli, non che a quella d'altri insigni italiani troppo a torto dimenticati dall'ingratitudine della folla che profonda i suoi incensi agli idoli del giorno e non si cura del bene che ha una modesta oscurità speso i loro studi a vantaggio delle scienze.

Ora amiamo che gli anonimi tutori del nostro opuscolo ci onorino di un po' di pazienza e aspettino a giudicare con severità delle nostre più o meno bellezze fatte anche nella nostra modesta pubblicazione del foglio, arreso posto in più larga tempo adempiere a tutte le promesse fatte così nel programma come nelle successive note.

L'Estens.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Caligrafia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Onorati N. 1720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 15. DOMENICA
10 Aprile 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centoquaranta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà **ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE**.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peüt tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'énoüvoir.*
J. J. Rousseau.

Il prezzo dell'associazione annua alla *Gazzetta* è all'Autologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola *Gazzetta* per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della *Gazzetta* in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 4750; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

STUDJ BIOGRAFICI.

CHERUBINI.

Ben pochi compositori di musica ebbero a compire una carriera sì onorevole e dignitosa come quella illustrata dal grande maestro, la cui perdita è ora lamentata dall'intera Europa. Negli ultimi quattro lustri del secolo passato, e negli otto del presente, il nome di Cherubini si udi sempre pronunziato dovunque con rispetto, e tutti gli artisti di qualsiasi scuola riguardarono le sue opere quale tipo del bello musicale, perchè la purezza e la classica perfezione delle medesime le faceva distinte da quelle concepite dietro le forme predilette dalla moda e per assecondare il capriccioso gusto del pubblico. Rossini, Meyerbeer, Auber, questi rappresentanti della maniera italiana, tedesca e mista, o francese, inclinavano del pari a questo illustre nome, all'uomo celebre le cui opere furono da essi studiate, a colui che avendoli preceduti nella carriera, additava forse da lungi le orme che ci doveano seguire.

Lo stile di Cherubini, meno italiano di quello di Mozart (e perciò da qualche critico del secolo scorso tacciato di poco melodico) e più puro di quello di Beethoven, è quasi una ripristinazione dell'antica scuola d'Italia arricchita delle scoperte dell'armonia moderna. Io credo, così prosiegue Adam nella sua necrologia, che se Palestrina avesse vissuto alla nostra epoca, sarebbe stato Cherubini; in lui la stessa purezza, la medesima sobrietà di mezzi, lo stesso risultato ottenuto con cause quasi misteriose: giacchè all'occhio la loro musica offre molte combinazioni delle quali non è possibile indovinare l'effetto, se prima l'esecuzione non le rivela all'orecchio. Però, diversamente da que' maestri, ai quali è dovuta una grande rivoluzione nell'arte, Cherubini non ha segnata una compiuta trasformazione di stile. Contemporaneo di Haydn, Mozart, Cimarosa, Beethoven, Rossini, sembrò ch'ei fosse posto fra questi genj, quale un moderatore, il cui savio e fermo giudizio servir dovesse a tener sulle guardie tutti i satelliti di que' luminosi pianeti contro il traviamento dell'idealismo. Egli rappresentò in certo modo la ragione posta vicino all'immaginativa onde guidarne gli slanci, e reprimere le smodate licenze.

In forza del sistema preciso e quasi matematico seguito di preferenza da Cherubini, della sua propensione a sviluppare le idee con un'accurata e larga fattura, e della

sua renitenza a sottomettersi alle esigenze del momento, le composizioni di lui invecchiarono più tardi di molte di altri autori, accolte al primo lor comparire fra gli esultanti clamori del pubblico. Confrontate infatti le prime opere di Mozart con quelle di Cherubini, composte press' a poco nell'istessa epoca (essendo nati i due sommi maestri a quattro anni di distanza l'uno dall'altro), e rimarrete sorpresi scorgendo che alcuni passi di Mozart vi parranno diventati vecchi, laddove negli spartiti di Cherubini nulla troverete che vi accenni il tempo in cui furono composti. Pertanto non deve recar meraviglia se con una tale austerità di forme, Cherubini non ottenne sul teatro un successo veramente popolare se non colle *Due Giornate*. Diremmo quasi ch'ei disdegnasse gli applausi de' suoi contemporanei, per aver miglior diritto ad essere ricompensato delle dotte sue fatiche coll'ammirazione de' posteri.

Cherubini (Maria-Luigi-Carlo-Zenobio-Salvatore) nacque a Firenze il giorno otto settembre 1760. All'età di sei anni cominciò ad apprendere i primi elementi della musica, ed a quella di nove applicossi alla composizione sotto Bartolomeo ed Alessandro Felici; più tardi passò sotto la direzione di Pietro Bizzarri e di Giuseppe Castrucci, e tutti questi oscuri maestri devono al chiarissimo allievo se il loro nome non cadde nell'oblio. Nel 1775, prima di toccare il tredicesimo anno, fece eseguire a Firenze una messa solenne ed un intermezzo di sua composizione, a cui tennero dietro non pochi altri lavori di musica sacra ed alcune cantate. Il pubblico accolse con distinto favore que' precoci frutti di un notevole ingegno, ed il Gran Duca di Toscana, il munifico Leopoldo II, lo accolse sotto la speciale sua protezione e verso il 1778 gli accordò una pensione, onde si recasse a Bologna a compir l'educazione musicale sotto il celebre Sarti. Ivi quattro anni d'inflessi studi svilupparono il suo talento e gli diedero quella convinzione profonda dell'arte, quel superiore dominio del contrappunto e quel sentimento delicato delle varie bellezze di stile che notansi in tutte le opere ch'ebbe a comporre. Non guarì andò ch'ei venne a sussidio del suo maestro il quale da se solo non poteva bastare al disimpegno delle commissioni che gli giugnevano da tutte le parti; e compose molti pezzi che il Sarti, poichè li ebbe corretti, non si fece scrupolo di attribuirsi, tanto che furono applauditi sotto il suo nome, segnatamente nell'*Achille in Sciro*, nel *Giulio Sabino* e nei *Siroe*.

Nell'istesso tempo e prima di abbandonare definitivamente la scuola di Sarti, il giovane artista cominciò a comporre e ad aver fortuna per proprio conto, producendo nel 1780 ad Alessandria il *Quinto Fabio*, e nel 1782 a Firenze l'*Armida* ed il *Messenzio*, ed a Livorno l'*Adriano in Siria*.

Nel seguente anno rifece sotto nuova forma il *Quinto Fabio*, ove produsse anche *Lo Sposo di tre donne*; poscia ritornato a Firenze nel principio del 1784, a quel teatro colse plausi coll'*Idalide*, recossi quindi a Mantova per dare alle scene l'*Alessandro nelle Indie*.

L'esito di queste Opere gli procacciò di esser chiamato a Londra verso il finir dell'istesso anno. Ivi ebbe il titolo di compositore pel teatro del Re, poi di direttore della società filarmonica, e s'acquistò non volgar lode componendo la *Finta Principessa*, un *Giulio Sabino* che questa volta era per intero di sua fattura e fu cantato da Crescentini e Babini; ed alcuni pezzi nuovi introdotti nelle vecchie partiture di altri compositori.

Nel 1786, da Londra nel mese di luglio si trasferì a Parigi, ove stretta amicizia con Viotti, il violinista riformatore, questi introdottolo nelle migliori società tra le quali veniva con entusiasmo festeggiato, lo fece decidere a fermarvi dimora. Cherubini non tardò molto a cattivarsi i suffragi di tutte le distinte persone di quella capitale, e venne benanco presentato alla Regina. Da quell'epoca in poi egli appartenne alla Francia. E non di meno nel 1788 fece un viaggio di breve durata in Italia, che non dovette più rivedere, e nel passare per Torino diresse le prove della sua *Uglenia in Aulide*, alla quale arrise prospera sorte principalmente per un bellissimo terzetto che anche a' di nostri si eseguisce nelle Accademie e si ammira dagli intelligenti.

Di ritorno a Parigi, Marmontel gli affidò un suo poema drammatico, cioè quanto avvi al mondo di meno poetico; e *Demofonte* (che non è da confondersi coll'altro messo in musica da Vogel), frutto della sua associazione con quell'uomo di lettere, venne rappresentato il 2 dicembre dell'istesso anno al teatro dell'*Opéra* e non piacque. Ciò non pertanto le maschie bellezze di quello spartito diedero argomento ai conoscitori di presentire quanto era da ripromettersi dall'autore in quel genere grandioso e severo, e qual lustro egli avrebbe col tempo arrecato alle scene francesi. Molte cause contribuirono alla infelice riuscita del primo saggio di una maniera di composizione nella quale Cherubini accennava di voler

rinunciare alle forme della musica italiana fin allora da lui seguite. Vogel era morto da poco tempo; sapevasi comunemente aver egli lasciato nelle sue carte un'Opera pur essa intitolata *Demofonte*, la cui sinfonia due volte erasi eseguita con clamoroso effetto al *Circo Olimpico*; si aspettava quindi un'Opera degna della sinfonia, tanto che dominati da sì grande prevenzione gli ascoltatori si mostrarono severi per uno spartito dettato sul medesimo tema. Nella seguente estate prodottosi il *Demofonte* di Vogel, non fu punto più fortunato di quello del maestro italiano. La sola sinfonia sopravvisse e divenne celebre. La musica di Cherubini è poi notevole per elaborata fattura, superiore a tutto ciò che allora in Francia conoscevasi (è il signor Fétis che parla) e superiore alla portata dell'intelligenza ordinaria de' frequentatori del teatro dell'*Opéra*; il qual merito essi non credevano potesse bastare a compensare il difetto di calore e d'interesse drammatico che potevasi rimproverare all'insieme dello spartito. Nel *Demofonte* si distinguono varj pezzi ed in specie un coro (*Ah! vous rendez la vie*) i quali pel merito dell'istrumentazione, per la disposizione delle voci, e per la purezza di stile, all'epoca in cui l'Opera fu scritta, poteansi dire vere creazioni e preconizzavano una nuova scuola.

Nel 1789. Leonard, parrucchiere della Regina, ottenuto il privilegio del Teatro Italiano, associossi Viotti, che si trasferì in Italia, onde porre insieme quell'eletta compagnia che per molto tempo formò la delizia de' parigini ed in cui annoveravansi Viganoni, la Morichelli e l'imitabile Raffanelli. La direzione del Teatro Italiano volle affidarsi a Cherubini, il quale colle assidue sue cure ed i suoi consigli non solo fu giovevole all'esecuzione delle Opere che venivano rappresentate con mirabile perfezione, ma ben anco, pel vantaggio delle medesime Opere, e può darsi eziandio per soddisfar a' capricci de' cantanti, riprese l'ufficio di collaboratore anonimo. Non pochi amatori ed artisti si ricordano ancora del delizioso quartetto - *Caro, da voi dipende* ne' *Viaggiatori felici*; dell'altro quartetto meno conosciuto, ma non meno bello per l'Opera *Don Giovanni* - di Gazzaniga; e del trio inserito nell'*Italiana in Londra*; squarci che, confrontati al *Demofonte* ed in specie alla *Lodoiska* scritta nell'istesso tempo, attestano che il loro autore possedeva a quel tempo due maniere assai distinte: una semplice, soave e spontanea come quella di Cimarosa e Paisiello; l'altra severa, meno melodica, proclive agli effetti delle modulazioni e dell'armonia, ricca e vigorosa nell'istrumentazione, più drammatica ed energica, ed appoggiata a felici contrasti di colorito. Questa seconda maniera è quella che caratterizza i lavori di Cherubini destinati alle scene francesi e la maggior parte della sua musica sacra.

La *Lodoiska* rappresentossi nel 1791 al teatro Feydeau, e questa bella composizione grandiosamente condotta produsse una sensazione profonda, e giusta, il già citato Fétis, fece una rivoluzione nella musica francese, e fu l'origine della musica di effetto che tutti i compositori moderni hanno imitato con varie modificazioni. Pertanto furono veduti i maestri della scuola francese, particolarmente Mehul, Steibelt, Berton, Lesueur, Gretry stesso, mettersi in quella nuova via ed introdurnvi soltanto alcune differenze risultanti dal loro genio.

Per verità l'immortale Mozart colle *Nozze di Figaro* e col *Don Giovanni* aveva già rivelato tutto l'effetto che le grandi combinazioni armoniche, le belle disposizioni istrumentali unite a vaghe melodie, potevano produrre: ma quelle Opere, forse intempestivamente comparse, e stiam per dire, superiori alla intelligenza degli stessi compatriotti di Mozart, a quel tempo erano interamente sconosciute agli stranieri. Non rimane quindi dubbio che Cherubini non abbia ubbidito alle sue proprie ispirazioni nel genere da lui introdotto in Francia: il che è poi provato fino all'evidenza dal paragone del suo stile con quello dell'illustre suo predecessore.

La rivoluzione, principiata dalla *Lodoiska* all'istesso teatro, con esecutori più atti alle grida che a dar risalto alle bellezze del vero canto, venne compiuta coll'*Elisa o il Monte di San Bernardo* (1794); nella quale Opera è notevole la magnifica introduzione col coro di frati in cerca de' viaggiatori seppelliti sotto la neve, componimento pieno di un carattere vero e toccante, non che l'originale scena della campana che senza interruzione si fa sentire dal principio alla fine del pezzo; colla *Medea* (1797) Opera di uno stile severo, e più completa delle precedenti; in essa madama Scio fu ammirabile; coll'*Osteria Portoghese* (1798) che non ebbe esito fortunato abbenché preceduta da un'eccellente sinfonia e ricca di un bellissimo terzetto buffo; e finalmente colle famose *Due Giornate*. E qui si noti che non abbiamo voluto tener conto delle composizioni diseccondaria importanza, come a dire la cantata in morte del *Generale Hoch*, la *Punizione*, il *Prigioniero* scritta in compagnia di Boieldieu, l'*Epicuro* con Mehul e lo *Konkourgi* rimasto inedito, e non mai rappresentato.

Si fu nel 1800 che per la prima volta apparve al teatro Feydeau l'Opera *Due Giornate* o il *Portatore di acqua*. Bovilly compose l'interessante melodramma, ben altra cosa delle ridicole ed agghiacciate azioni liriche che tanto avevano nociuto all'effetto de' precedenti spartiti di Cherubini. L'esecuzione era affidata alla Schio e Gavaudan, e a Gavreaux, Jausserand Juliet. L'abile protagonista e Platel. Più di duecento consecutive rappresentazioni non iscemarono punto l'entusiasmo de' veri conoscitori per questa composizione musicale, in modo singolare distribuita, ossia all'eccezione di un duetto e di una canzone, composta per intero di pezzi concertati e di cori. Una tale distribuzione soverchiò bruscamente le abitudini che aveansi in un'epoca in cui non poche Opere si componevano presso che di sole arie.

La musica delle *Due Giornate* si distingue per uno stile pieno di vigore e di venustà: le armonie e le parti istrumentali vi sono disposte e condotte con spontaneità, forza e chiarezza sì mirabili, da superare anche oggidì ogni confronto, ovesieno messe a paragone colle composizioni moderne, nella più parte delle quali le negligenze e gli errori passano qualche volta inosservati in grazia dello stropito e della confusione che regna nell'orchestra e nelle soverchie combinazioni armoniche. - La sinfonia è di un carattere assai marcato. Il magnifico finale del primo atto non potrebbe esser concepito con maggior espressione e verità drammatica e seducente varietà di colorito: questo pezzo vien annoverato fra le più grandi creazioni dell'arte musicale. Quello del secondo atto, di un genere differente,

merita pure illimitati encomj: in esso soprattutto deve ammirarsi l'inesprimibile finezza de' movimenti istrumentali in singolar modo appropriati alla situazione del dramma: allorché i due ufficiali dicono: - *Exécutez les ordres du célèbre Mazarin* - o qualche cosa di simile, l'orchestra fa sentire una marcia ad armonie religiose, una specie di canto fermo elaborato che si direbbe destinato a ricordare con finezza imitativa le gravi eminenti funzioni del prelato-ministro: l'andamento delle viole al momento dell'evazione del conte, ha qualche cosa di misterioso che seduce; ed il coro, che si unisce ad una marcia brillante, è di effetto al sommo pittoresco, e si offre ricco di un lavoro armonico di gusto sì squisito che il prestigio di quella invenzione già tanto originale è a più doppij accresciuto. Il terzo atto, quasi tutto a cori, è degno del rimanente dell'Opera: i ritornelli che framezzano il dialogo ordinario, sono di una bellezza rara.

Nella prima rappresentazione delle *Due Giornate*, allorché si udì l'inspirato slancio e la sublime transizione sulle parole - *o cèleste providence* - del finale primo, l'entusiasmo non ebbe più limiti, e tutto il teatro rintronò d'inusitate acclamazioni e grida, ed appena calata la tela, molti allievi del Conservatorio, scavalcata l'orchestra si arrampicarono sul palco scenico e là vollero abbracciare il sommo maestro. Terminata l'Opera, Gretry, che pur non amava altra musica tranne la propria, postosi a capo de' migliori compositori che allora si trovavano a Parigi, andò a congratularsi con Cherubini.

In Germania le *Due Giornate* sono tuttora nel repertorio di molti teatri; quanto prima a Parigi verranno riprodotte all'*Opéra-comique*. In Italia, a' giorni nostri così dal pubblico come in parte anche da' signori maestri e dilettanti, questo insigne spartito di Cherubini è abbandonato all'oblio, nel modo stesso che più non si hanno in verun conto tutte le grandi produzioni che precedettero quelle di Rossini. E quando mai avverrà che noi, che pur ci vantiamo il primo popolo musicale del mondo, sapremo rintuzzare la taccia pur troppo meritata che di continuo ci vien mossa da oltremonte, per la colpevole nostra trascuranza dei capolavori dell'arte? (1) I. C.

(1) La seconda parte di questo articolo si darà in altro foglio, ad uno dei prossimi numeri si unirà parimente un pezzo delle *Due Giornate*.

POLEMICA MUSICALE.

Nell'Appendice della *Gazzetta privilegiata di Milano* N. 95, il signor G. B. Menini offre un *cenno storico* della così detta *Riforma Musicale* del sig. E. Gambale, dal qual cenno parrebbe doversi inferire che il pubblico tutto fu ingiusto e scortese in accogliere con assoluto disfavore la proposta innovazione, e che i periti della scienza, tranne alcune poche eccezioni, ebbero gravissimo torto a non degnarla che di scherni e di celie. Lodiamo lo zelo del signor Menini, il quale, per essere semplicemente letterato e quindi non atto a giudicare da sé medesimo del reale valore della *Riforma Gambale*, dedicò passivamente la sua penna a redigere le ispirazioni di persona troppo parziale alla *Riforma* stessa; ma ad un tempo non possiamo a meno di fargli osservare alcune inesattezze del suo *Cenno storico*. Egli avrebbe

dovalo almeno farsi carico di dirne alcuna cosa:

1.º Degli elaborati articoli che il signor Geremia Vitali nostro collaboratore, pubblicato nel *Messaggero torinese*, e del minuto esame critico cui sottopose l'opuscolo del riformatore, il quale rispose in modo ben poco persuadente allo scrittore del *Messaggero*.

2.º Delle dottissime osservazioni inserite subito dopo nel *Messaggero* stesso dal chiariss. maestro L. Rossi di Torino, non punto combattute dal signor E. Gambale, cui anzi, a giudizio nostro, rimase il torto di aver replicato con soli sarcasmi a ragioni molto chiare e con ogni maggior riserbo esposte.

5.º Della dotta lettera che fino dal Luglio passato, il maestro Picchi pubblicava nella lodata *Rivista musicale* di Firenze, all'uopo d'espone i molti suoi dubbii sulla validità della proposta *Riforma*, alla qual lettera non fu data finora veruna risposta nè dal medesimo signor Gambale, nè da altri de' suoi fautori.

Avremmo per ultimo bramato che il signor G. B. Menini, invece di farci consapevoli di cose già ripetute più volte sui fogli, si fosse data la pena d'informarci dei felici esperimenti pratici che a quest'ora dovrebbe il sig. Gambale poter vantare in appoggio del nuovo suo sistema di semplificata notazione.

Questa nostra *Gazzetta* tardò finora a prendere parte a questa questione nella lusinga appunto che il detto signor Gambale avesse o tosto o tardi a saper somministrarci i mezzi di difendere la sua causa un po' meglio che non ne sembra possibile al presente. Il nostro silenzio vuoi adunque interpretare non da altro consiglio che da un delicato riguardo a persona che tanto si sforza a rendersi benemerito alla musica. Però se il sig. Gambale continuerà a non combattere i suoi oppositori che con parole prive del fondamento dei fatti, ed a crederci vittorioso per le sole attestazioni favorevoli di alcune isolate celebrità musicali (il cui voto in simile disputa che interessa tutto il mondo artistico, non può avere che un peso parziale), noi ci credemmo autorizzati a considerare per valide le obiezioni già emesse colla stampa periodica a carico della contrastata *Riforma*, e ci riterremo anzi in dovere di aggiungere quelle che sapremo dettare per nostro conto e di accettarne tutta la responsabilità.

PEDAGOGIA MUSICALE.

Qua unque opinione abbiasi dello stato presente dell'arte musicale in Italia, egli è un fatto incontestabile che la cultura di quest'arte vi compare attualmente in un grado di notevole incremento, avendo a ciò contribuito principalmente i recenti perfezionamenti dei metodi d'istruzione in ogni ramo di essa. Ed è per questi nuovi metodi che le precocità sono in oggi sì frequenti tra noi da non recar più meraviglia l'incontro di impuberi giunti quasi a sormontare tutte quelle complicate difficoltà meccaniche, che presenta l'odierno maneggio di un qualunque siasi strumento musicale; nè più la interpretazione di indigeste teorie costringe lo studente contrappuntista a logorarsi le forze intellettuali per otto o dieci anni, oggi che nel periodo di quattro, o cinque al più, quando vi si uni-

seano le necessarie disposizioni ed una applicazione conveniente, si può senza eccesso di fatica percorrere tutti gli studi dell'armonia, del contrappunto, e di tutto ciò che possa assoggettarsi all'insegnamento nella difficile arte di compor musica.

La didascalica musicale, che dopo il risorgimento delle arti, prima che altrove ricomparve adulta in Italia per opera di Zarlino, in questo suolo istesso ricevè grandi sviluppanenti nel corso di circa due secoli. Ma il più forte impulso alla semplificazione dei metodi venne a noi dalla Francia, ed è cosa ammirabile, fu dato esso in momenti che gravi calamità sociali alliggevano quella nazione. La primitiva istruzione elementare della musica, e particolarmente del canto, presso i francesi mantenevasi per le cure e pei sussidii del clero, allorquando pei trascorsi della rivoluzione rimaneva quello impoverito, disorganizzato, distrutto. E tale avvenimento producendo il timore della perdita di una delle più nobili arti che onorano l'umano spirito, sollecito erigevasi un istituto di musica in Parigi, comandato per legge della Convenzione nazionale il 28 brumale, anno secondo della repubblica; nè si può non ammirare quest'atto di grande amore di civiltà che manifestavasi in mezzo ad azioni popolari totalmente opposte. La prima operazione di quei benemeriti artisti fondatori di tale istituto (oggi Conservatorio di musica di Parigi) fu il rivolgere la loro attenzione all'insegnamento primitivo dell'arte, che equivale a riprendere una fabbrica dai suoi fondamenti per tentar di renderne più solida, più comoda e più perfetta la costruzione. Ed affinché giudicar meglio si possa dello spirito da cui quegli onorevoli membri furono animati, ci piace riportare le medesime loro parole espresse in una deliberazione de' 12 fruttidoro anno secondo.

1.º *L'Istituto considerando che la precisione e la semplicità dei principii elementari sono la base costitutiva di una buona scuola; che questi principii nel medesimo tempo che devono tendere ad aggrandire il circolo delle cognizioni devono ancora essere spogli dei sofismi sistematici consacrati dall'uso - Decreta.*

2.º *Gli artisti dell'Istituto si occuperanno della formazione delle opere elementari per lo studio della musica, del canto, dell'armonia, della composizione, e di tutte le parti strumentali, ecc.*

In breve tempo la stampa fece circolare per tutta Europa i nuovi metodi, i quali se non comparvero allora portati ad una conveniente perfezione, furono non ostante sufficienti a tracciare una nuova strada da seguirsi nei diversi rami dell'insegnamento musicale, rilasciando alla esperienza il carico di appianarla e condurla a quel punto da giungere alline a quei risultamenti sopra discorsi. Ma in mezzo a questo movimento progressivo ci sembra scorgere una parte che di egual passo non corra. Ella è questa la primitiva ed elementare istruzione nel canto, causa per cui tra la moltitudine degli individui dotati di una organizzazione favorevole, e che si danno all'esercizio della musica vocale, scarseo oggi è il numero di quelli che a prima vista sien capaci ad eseguire correttamente una parte di un *Coro*, di un *pezzo concertato*, o di un *solo*, e di stare in questo rapporto a livello anche con uno strumentista comune. Questa deficienza primariamente è da addibirsi alla abolizione di una quantità di *Cappelle fesse* che altra volta esi-

stevano in tutta la nostra penisola, per le quali si esigevano cantori pronti e sicuri nell'esecuzione estemporanea, lo che richiedeva più fondati studii nel *Solfeggio* elementare di quelli che per pigrizia, o per risparmio di tempo si vogliono oggi sopportare; e sicché la è una preziosa rarità il ritrovar fra i giovani un cantante, che oltre le doti naturali e la necessaria cultura dello spirito, possieda la scienza degli *intervalli*, conosca per principii, e sappia praticamente valutare i *rapporti modali* di ciascun suono (senza di che manca l'unico appoggio alla intonazione), che possedga la teorica dell'armonia, ed altre cose simili, non solo di somma utilità, ma di necessità assoluta per divenire un perfetto cantore.

Nè mai si voglia credere che coll'accennare tali difetti di puro sistema scolastico, sia mio intendimento il far presentare una decadenza fra noi della divina arte del canto; cosa al certo di remoto avvenimento, perchè, sia effetto della lingua *del bel paese là dove il si suona*, oppur dolcezza di clima, od altra causa influente sull'organismo individuale, la dolce melodia ed il bel canto è insito nel popolo italiano, e si identifica colla sua esistenza. Neppur la mancanza di maestri abili che lo insegnino vuoi rimproverare, giacchè per ogni città d'Italia ve ne hanno eccellentissimi, presso dei quali ricorre lo straniero che desidera l'acquisto di un perfezionamento in quest'arte. Ma abbenchè in tutte quelle particolari scuole l'uso del *solfeggio* formi la base degli studii, pure i *solfeggi* di predilezione sono oggi quelli che soltanto tendono al maggiore sviluppo e al facil maneggio della voce, e che conducono all'acquisto di quelle forme di canto proprie dello stile del teatro, ove ogni studente agogna di prodursi per cingersi d'allori e per cumular ricchezze, ed ove la necessità di cantare a memoria dispensa dall'abilità di una improvvisa lettura della musica.

A paragonare i perfezionamenti della pedagogia musicale in Italia non resta dunque altro a desiderarsi, che sorgano apposite scuole di primitivo ed elementare insegnamento della musica e del canto che suppliscano a quelle che in altro tempo esistevano nei collegi, nei seminari, e nelle cattedrali, e come non ha molti anni vennero istituite nella Francia, ove ora il canto elementare va facendo notabilissimi progressi, specialmente per un ingenuo metodo ritrovato dal signor Wilhem. Questa riflessione: dello studio del canto nella classe specialmente dei giovani artigiani d'ambò i sessi, se la non può contribuire direttamente a formare artisti di musica, perchè altra sorta di studii loro abbisogna, oltre un apposito organismo ed altre naturali facoltà di grado superiori al comune, lascia però intravedere una maggiore utilità sociale. E di fatti una delle principali cagioni della moralità popolare della Germania vuoi generalmente attribuire alle scuole di musica dei villaggi, le quali mentre occupano la gioventù in un piacevole ed innocuo divertimento, salvandola così dal pericolo di abbruttirsi pei vizi che sovente l'ozio promuove, alimentano in essa anche uno spirito di pura e santa religione lo che pacifici rende ed onesti quei popoli. E come è provato che gli esercizi ginnastici contribuiscono allo sviluppo delle forze corporali, del pari le belle arti contribuiscono al perfezionamento del sensi; giacchè avviene che l'occhio del pittore veda ben al-

trimenti e più minutamente di chi non abbia fatto studio sul disegno, come per l'esercizio della musica grande sviluppo e squisitezza ne avviene all'udito, che tra i ministri dell'anima e dell'intelletto, esso il primo fa sempre stimato dai più profondi filosofi si antichi che moderni.

Egli è in questo punto di vista che nelle attuali condizioni sociali europee, la musica potrebbe assumere un carattere assoluto di utilità generale, e riprendere una parte dei suoi primitivi diritti, di cui ella gode nel più alto grado nell'antica Grecia.

LUIGI PICCHIANTI.

MUSICA SACRA.

Lo STABAT di ROSSINI dato alla Scala le sere del 4 e del 6 Aprile

Due esecuzioni di questo Stabat hanno avuto luogo nel nostro maggior Teatro: la prima il 4, e la seconda il 6 Aprile. Esecutori delle primarie parti furono le signore Micciarelli - Sbriscia ed Abbiada, ed i signori Fedor ed Ancioni. A maggior lustro e decoro di siffatta solenne circostanza fu savia intenzione quella di aumentare le masse de' cori e dell'orchestra. Gentilmente tutti o pressochè tutti i nostri professori e dilettanti accettarono di buona voglia l'invito, e l'orchestra contava con ciò centoventi parti, e più di cento pure ne contavano i cori.

Faremo brevemente della seconda sola di queste due esecuzioni, come di quella, che per migliore assieme ed accuratezza di coloriti si meritò applausi più caldi e più sinceri dal nostro pubblico. L'introduzione venne eseguita con diligente accordo nel suo complesso, e il movimento del tempo presso più lento che non alla prima sera produsse doppio effetto. I piani e i forti ne furono a sufficienza osservati specialmente dall'orchestra, e fu bene inteso quel lieve incalzare del movimento all'ultimo forte, che prepara con tanta impetenza la chiusa di questo magnifico pezzo. Avremmo amato però che le ultime terzine legate dei soprani, colle quali va decrescendo a perdersi pianissimo questa grande cadenza, ed a cui rispondono nella misura susseguente quelle dei tenori, fossero state eseguite assai più legate e più sottovoce. L'aria che segue, allorchè tutt'altro che propria ai mezzi delicati del signor Fedor, fu detta pur con garbo: ma l'istrumentale oltremodò caricato ne faceva perdere notevol parte dell'esecuzione cantabile. Il Duetto de due soprani fu bene accettato ne primi due soli si dalla signora Micciarelli, come dalla signora Abbiada. Ma nella seconda parte l'accordo mancò, in ispecial modo in quella scelta cromatica discendente per terza, la quale oltremodò difficile ad eseguirsi, anche ben eseguita deve, ne sembra, riescire alla massa degli uditori dura ed aspra. Anche gli ultimi trilli della cadenza siti sulla vocale u della parola com producono cattivo effetto. Né qui incolpare vogliamo per certo le due zelanti esecutrici. Il signor Ancioni interpretò pure diligentemente l'aria che segue. Costesto artista possiede una bella ed estesa voce di basso; le sue note profonde si, la, so, fa, anzichè essere cupe o cavernose, come quasi sempre riscontransi nei bassi giusti, sono dotissime, ma ad un tempo scintillanti. Né con questo disaccordò le superiori ed anzi il carattere della sua voce vorrebbsi giudicare pressochè di lauitono: se non che egli dimostra di non poter ascendere che a stento fino al mi b, in guisa che fu forza anzi, come comunemente dicesi, puntargli molte note in quest'aria, il che pregiudicò grandemente l'effetto.

Il pezzo d' assieme a voci sole Eja mater, fece viva impressione, e l'avrebbe ottenuta doppia se più accuratamente si fossero osservati i valori delle note ed ogni inflessione e chiaroscuro segnato dal compositore. E ciò che nota assoluta mancanza di sufficienti studi alle prove si è la singolare bonomia nella quale tutto il coro, alla seconda transizione dell'U sibi placeam in la bemolle, non si faceva nessun carico di interpretarla come prima in la naturale. Buoni per noi che nessuno de' signori existi avesse per errore creduto sulla giusta strada; epperò il pubblico nulla ebbe a soffrire da codesto grosso saggio, che avvertito dagli intelligenti li fece forse sorridere. Anche le crome spezzate delle ultime misure sottoposte alle sincopi de' soprani volendosi udire molto più secche, e totalmente a mezza voce.

Il quartetto seconco non sembra dal compositore ideato a pretendere effetto piccante: però l'esecuzione ne fu netta e precisa, ad eccezione di quelle note secche del soprano secondo e del basso, le quali si prolungavano per più che mezza misura, mentre il maestro, col l'avere marcate soltanto con l'assistente crone, pare intendesse non volerle in altro modo eseguite.

Anche la cavatina che succede non ne pare compimento che pretendeva a grande effetto, e per verità ben poco ne ottenne, allorchè lodevolmente interpretata e colorita dalla signora Abbiada.

Forsechè i suddetti pezzi furono svolti dal maestro con volontaria parsimonia d'effetto allo scopo di produrre un maggior scuotimento coll'aria famosa del soprano.

Quantunque a noi sia sembrato che la prima parte potesse interpretarsi con maggior fuoco e meno vezzosamente dalla signora Micciarelli, pure ella si meritò molti elogi per l'ultimo slancio di quel do acutissimo,

che poi si rimette possente sul sol, e che si stacca vivo ed ardito in mezzo a tutta la massa del coro e dell'orchestra.

Dalla diversità di tinta, a nostro parere non conveniente, che fa sentire Micciarelli da all'esecuzione di questa aria, siamo indotti a credere che ella pure siasi proposta una tal quale economia di effetti. Ma chi giudichi dall'indole di questo pezzo, deve argomentare che esso abbia ad essere eseguito per intero con caldo slancio, e a pieno impeto di voce, e diremmo quasi, con enfasi di dolore e di affetto.

Il difficilissimo quartetto a voci sole fu nella seconda sera assai bene cantato, ed il pubblico che alla prima esecuzione non aveva potuto menomamente gustarlo, ne volle quest'altra volta a gran clamore la replica. Faciammo osservare di nuovo che il quartetto è oltremodò difficile, e che molta lode è dovuta all'esecuzione quasi perfetta de' quattro artisti.

La Fuga finale lasciò al tutto freddo l'uditorio, del che non è a darsi colpa agli esecutori. Però, non dubitiam fare che l'ultima cadenza dove i soprani si spiccano con quelle magnifiche note acute, ci ha consolatì in qualche parte dell'aridità del primo concetto.

Ora si aggiunga: se anche noi consentiamo di lodare un sufficiente accordo nei cori, un buono ed energico assieme nell'orchestra, e più ancora lo zelo e l'accurata esecuzione de' solisti quattro artisti, non possiamo però acconsentire che le parti ad essi affidate, lo fossero opportunamente ed in modo da far emergere tutte le bellezze di questo decantato lavoro. Ben maturata, opportuna e insomma, perfetta esecuzione si richiede, perchè il pubblico possa apprezzare le ispirazioni di un maestro, ma questa, a nostro giudizio, osservate le cose nel tutt'insieme e cogli scrupoli di una critica esigente, non fu il caso dello Stabat di Rossini dato alla Scala, massime la prima sera. Dal che si deve inferire che del vero merito di questa composizione si decantata noi non potemmo ancora formarci piena e giusta idea; epperò, non abbiamo saputo partecipare se non limitatamente all'universale entusiasmo. Non per tema che avesse ad essere menomamente pregiudicata la fama di Rossini, che Rossini più non ha bisogno del giudizio d'un pubblico, ma per semplice rispetto al suo nome, pare a noi che assai più assai più doveansi ponderare il momento ed i modi opportuni per esporre sul primo teatro del mondo questo capolavoro. A. M.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.º DI GIOVANNI RICORDI.

LES SOUPIRS DEUX NOCTURNES pour le Piano

(LE 2.º A 5 MAINS)

PAR P. KALKRENNER Op. 121 - Fr. 2 75.

ALBUM pour le Piano

PAR Ch. Döhler Op. 40.

- N. 1. Rondino villageois sur un thème d'ACER.
2. Bagatelle sur un Air de Nice.
3. Romance et Cavatine de DOZZIETTI, variées.
4. Fantaisies sur deux motifs de YORKIA.
5. Nocturne sentimental sur une Romance de ADLM.
6. Fantaisie sur une mélodie de MEYERBEER.
7. Caprice sur le Ranz des Vaches et une l'alse Suisse.
8. Cacatine de la DONNA DEL LAGO.

Chaque N.º Fr. 2 25. - Complet Fr. 14.

STABAT MATER.

A 4 voci (2 Sop., Ten. e Basso) e Cori DI G. ROSSINI

Riduzione completa per Canto con accomp.º di Pianoforte a 4 Organo Fr. 45 -- Parti separate per Cantanti di Concerto, cad. 2 50 Parti separate per Cori, cad. 2 75

Il testo latino dello STABAT MATER con a fronte la versione italiana dell'Avv. C. MELLI per servire alla musica suddetta. Aust. Cent. 50.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI. Contrada degli Omenni N. 4720.

SOLEGGIO A DUE VOCI CON ACCOMP.º DI PIANOFORTE contenente 50 Lezioni progressive DI A. PARBERON Prof. di Canto al Conservatorio di Parigi. Fr. 20.

PAPILLON MUSICAL Raccolta di tre Ariette ed un Terzetto per Canto da camera

DI P. COMBI Fr. 8.

IL RITORNO DALLA VILLEGGIATURA Allegro brillante per Pianoforte tratto da un Coro nel Bravo di Mercadante COMPOSTO DA A. FAYNA Fr. 5.

SAPPO MUSICA DEL M.º GIO. PACINI Riduzione completa per Pianoforte solo Fr. 18.

ILDEGONDA Dramma in tre parti POSTO IN MUSICA DAL M.º M. A. MARLIANI L'Opera completa per Canto con accomp.º di Pffe Fr. 50.

MARGARITA D'YORCK Tragedia lirica in tre atti POSTA IN MUSICA DAL M.º ALESSANDRO NINI L'Opera completa per Canto con accomp.º di Pffe Fr. 50.

FANTASIA per Fisarmonica e Pianoforte DI F. C. LIEKLI Op. 25. - Fr. 5 25.

ARIA per Fisarmonica e Pianoforte DI F. C. LICKL Op. 24. - Fr. 5 50.

GIOVANNI RICORDI EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 16. DOMENICA
17 Aprile 1842.

DI MILANO

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Ortoni N.º 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, sonnet la nature entière à ses avanties imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'étonner.*
J. J. Rousseau.

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centoquaranta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

DELLE PRESENTI CONDIZIONI della Musica (1).

Accade nella musica quello che accade in tutte le arti. Ognuno non fa stima delle cose che in proporzione della propria intelligenza, e l'intelligenza è varia secondo che è varia la misura dell'ingegno e dell'educazione.

Alcuna volta l'ingegno giova all'intelligenza anche da sé solo: ma l'unica opera sua senza la compagnia dell'altra non è che un semplice giovinotto, nè può mai che riescire imperfetta; in quanto che, essendo tutte le arti, o meglio le discipline delle arti originate da una serie di cognizioni venute dall'esperienza, chi coll'educazione non s'acquista il tesoro di queste, per quanta sia in lui la vigoria dell'intelletto, non potrà mai dire con diritto di possedere una vera intelligenza. Non essendo poi l'ingegno che un elemento necessario per ottenere il buon effetto dell'educazione, perocchè l'educazione ove manchi l'ingegno è nelle arti come il seme in terreno infecondo, si può ragionevolmente concludere, che l'intelligenza sta in sola perfetta proporzione coll'educazione, la quale riesce maggiore o minore secondo che maggiore o minore è l'ingegno dell'educato.

Sono mille gli esempj che possono recarsi a conferma di ciò che annunciamo; e vogliamo addurne qualcuno, non per dir cose nuove, ma per meglio illuminare il ragionamento che stiamo per fare.

Un uomo dotta, un uomo studioso, un uomo dedito alle speculazioni della filosofia si diletta, si ricrea, s'alimenta alla lettura d'un libro dotta, d'un libro profondo, d'un libro severo, che ammaestra sulla natura degli uomini e delle cose, mentre un grillinecervo, una di quelle teste lievevolanti, pigliando alle mani quel libro, s'addormenterebbe non più innanzi delle prime pagine, e pieno di convinzione come un penitente vi direbbe: questi scritti dei sapienti sono pure i cataplasmi del sonno!

Un uomo educato alla poesia, colla viva immaginazione, con quella favilla nell'anima che s'accende alla luce del genio, trova inestimabili, venerande, divine le pagine dell'Alighieri, del Petrarca, dell'Ariosto, del Tasso, mentre uno dei viventi Sarda-

napi della moda, che non leggono altri versi che quelli dell'Opera, trova preferibili le belle quartine d'una cabaletta od un articolo da teatro a tutte le stupende immagini di quei patriarchi dell'alta poesia.

Un lettore popolare, un lettore operajo, un lettore illetterato, che non prende i libri che per ingannare il tedio dell'ozio che gli lasciano le sue occupazioni, si compiace grandemente e stima senza confronto più una commedia da maschere, e da Arlecchini, che la bellissima delle tragedie d'Alfieri, che il bellissimo dei drammi di Metastasio; stima più le avventure di Teresa e Gianfaldone che tutti i più bei capitoli delle nostre storie romantiche.

Una signora anche delle più gentili, delle più sentimentali, delle più educate, a cui si proponesse la lettura di Metastasio e dell'Alfieri per averne il suo giudizio, per sapere a quale dei due porgerebbe la corona, si può scommettere cento contro dieci che ella anteporrrebbe l'autore della *Didone* a quello del *Saule*.

Lo stesso Voltaire, il quale, perchè straniero, non era così addentro nella lingua italiana per comprendere le involute ed antiche maniere di Dante, aveva di lui assai minore opinione di quella non avesse del Tasso. E questa una prova, a cui potrebbero aggiungersi molte altre, che anche un ingegno titanico non vale a ben discernere nelle cose che non si conoscono profondamente.

Chi poi con occhio esaminatore passeggia al tempo delle pubbliche Esposizioni le sale della nostra Pinacoteca, vede ad ogni momento, ad ogni passo più e più esempj di ciò che ragioniamo. Mentre gruppi di persone numerosissimi s'affollano intorno alle tavole che non sono il più sovente che i primi tentativi d'un pennello discepolo ed imesperto, i migliori dei dipinti degli antichi e moderni capiscuola non sono degnati nemmeno d'uno sguardo; ed il medesimo spozializio di Raffaello si rimane al suo posto quasi sempre inosservato come che fosse una veste od un arredo fuori d'uso.

I varj pubblici de' molti de' teatri diurni e notturni, anch'essi, come a tutti è noto, danno di ciò altre moltissime prove. Quando un attore comico esagera oltre ogni verità gridando e gesticolando con quanto potere ha in corpo, quando un attore cantante esagera facendo lo stesso, allora gli uditori di grossa pasta assordano la volta del teatro e la volta de' cieli cogli url dell'entusiasmo, mentre lo spettatore intelligente, solitario nel suo angolo del silenzio, anziché secondare il voto degli altri, s'irrita

e s'indispettisce con l'attore perchè vede che ha tradita l'arte sua.

Così vanno, nè possono andare altrimenti le faccende della soavissima delle arti. Chi collo studio e colla pratica non è educato all'intendimento della musica dantesca, della musica petrarchesca, della musica alficriana, non può apprezzare, non può gustare, non può comprendere le bellezze di quella musica. Sorella della poesia, essa ha lo stile semplice e lo stile complicato, ha lo stile comune e lo stile sublime, ha lo stile facile e lo stile elaborato, ha finalmente lo stile dei dotti e quello degl'indotti. Le maniere di questo stile dei dotti non si possono conoscere che con una lunga e studiosa educazione. Chi senza di essa presume giudicare delle opere della musica, non è nè più nè meno d'un idiota, che volendo giudicar di poesia trova pessima la Divina Commedia perchè non la può comprendere. Il paragone è incontrastabile.

Volendo poi trattare dei lavori delle arti con una critica asennata e sicura, l'educazione rendesi un *sine-qua-non* indispensabile come la luce a chi vuol distinguere i colori, perocchè la critica non consiste nell'asserire come si fa d'ordinario; questo è bello, questo è brutto; questo è sublime, questo è triviale; questo è espressivo, questo insignificante: la critica sta nell'indagare, nell'esaminare, nel far conoscere le ragioni elementari, le ragioni tecniche per cui un'opera è lodevole o biasimabile. Non è sull'effetto che il critico dee versare le sue parole, ma sulle cause che producono gli effetti. Conoscendo le cause, allora egli adempira l'ufficio della critica quando dirà all'artista: voi avete avuto quest'esito sfortunato perchè avete agito così piuttosto che nel contrario modo; voi avete avuto un felice risultamento perchè avete adoperato i mezzi dell'arte con accorgimenti estetici e coi principj della filosofia. Il critico adempira l'ufficio suo quando istruirà i cultori delle arti colle considerazioni e coi ragionamenti della sapienza, non semplicemente lodando o vituperando alla cieca come di consueto si usa. Le ragioni artistiche non sono fantasie da visionarij, nè cose di sì facile percezione che possano da sé concepirsi anche dai fanciulli, ne sono di sì poca importanza che possa disconoscere chi voglia condegnamente trattare la critica. Quando le arti s'addentrano nelle intimità de' riposti loro artifizj, nelle quali il critico dovrebbe pur penetrare, allora, vestendo un carattere più nobile, si cangiano in scienze. Perciò quel buon uomo del vecchio Aristotile, che a quanto pare

(1) Veggansi gli articoli inseriti nei primi numeri di questa Gazzetta, col titolo delle *Attuali condizioni delle Arti musicali in Italia*. Il seguente può servire in certo modo a maggiore sviluppo delle cose in essi articoli accennate.
L'Estens.

pensava assai diversamente dei nostri aristarchi teatrali, e che insieme a tutti i commentatori della sua metafisica diede alle arti l'origine per noi accennata, facendo dalle sensazioni nascere la memoria, da molte memorie l'esperienza, e da molte esperienze l'arte o meglio il codice d'ogni arte, disse, valendomi delle parole del Tasso, che ancora possiamo onorar l'arte col nome di scienza e di prudenza epperò soventi volte ha egli confusi questi nomi d'arte e di prudenza, e di scienza e di sapienza. Perciò quella buona gente degli antichi, che sapevano troppo meno di certi moderni giudicatori, avean fatto delle arti altrettante divinità uscite dalla parte più nobile del maggior degli Dei, dall'intelletto; e quel povero fattor di versi di Dante Allighieri, che già più volte fu nominato, non per altro che per questo scrisse quell'endecasillabo:

Però nostra arte è a Dio quasi nepote.

È chiaro che con queste immagini si voleva dare alle arti un'altezza di filiazione che le rendeva sorelle della sapienza. Se negli arcani della sapienza intendessero que' nostri padri come s'intende odiernamente, che possa ogni primo venuto mettere le mani prima degli occhi, e montando la sedia della dittatura proclamar come legge la propria maniera di sentire e di vedere, è una questione che non ha bisogno d'essere spiegata.

Se una simile opinione portino quei molti, che privi d'ogni pratico erudimento dettano colle parole e cogli scritti sentenze inappellabili sopra ogni specie di geniali produzioni, noi lo lasciamo argomentare a chi può vederlo senza l'aiuto degli altrui pensamenti.

Se si possa nelle arti fare un giudizio illuminato senza la menoma artistica coltura, senza un'artistica intelligenza che vi guidi a scoprire le virtù e le imperfezioni, anche questo sarà manifesto finchè migliori argomenti non verranno a distruggere quelli che per l'amore del vero ci siam provati di fare.

Se come in tutte le arti si possa nella musica costituirsi giudice, non per lunghi esercizi durati sugli spartiti e sulle note, sugli strumenti o sul canto, ma solo perchè si frequentano da anni le rappresentazioni del teatro senz'aver mai avuto in pensiero di conoscere quante siano le note, quanti gli accidenti; che sia armonia, che sia melodia; che sia tempo debole, che sia tempo forte; che il contrappunto, che il ritmo; che in somma le prime cose che s'apprendono dagli elementi dell'Asioli, questa è pure tal cosa che non ha d'uopo di parola per essere provata. Considerando solo che tutte le arti sono sorelle e che tutte hanno i loro segreti misteri, ne viene di conseguenza che senza una positiva istruzione non se ne può confondatamente parlare. È una verità che non parrà la più bella né la più giusta ad alcuni amir proprij, ma è una verità che si può ardire di sostenere contro ogni opposizione.

Non è quindi meraviglia se tante e sì diverse opinioni si vanno tutto di professando intorno alle attuali condizioni della musica italiana; e se coloro che pure hanno per sé un distinto talento naturale, ed anche alcuna volta una ricca ed invidiabile suppellettile letteraria, perchè digiuni d'una vera coltura musicale, inciampano non di rado nelle più pazzesche sentenze che sono precisamente il rovescio del vero. Non è meraviglia se alcuni che non istimano l'arte non per quello che è, o per quel che

ne sanno, non sapendo immaginarsi quello ch'ella può divenire, eredettero una vanità l'opera per alcuni intrapresa di condurre la musica nostra al suo più alto segno possibile, prima ritraendola da una via di sterilità e di perdizione per cui erasi da qualche tempo incamminata, poscia col consiglio della saviezza procacciando di arricchirla e rafforzarla di quanto di bello e di giovevole si comprende nelle scuole degli altri popoli, onde alla spontanea e vergine favella della natura che canta sulle labbra italiane nulla mancasse del potente magistero dell'arte. Di chi professava quest'avisò noi avemmo un esempio recente anche in queste medesime colonne (1).

Ritornando su questo argomento noi tenteremo di provare con esso sia posto su fallaci principj, e verrem poscia mostrando quali miglioramenti possono introdursi nel sistema di composizione dai nuovi maestri adoperato.

Geremia Vitali.

(1) Veggasi il N. 42.

DISCUSSIONI MUSICALI.

Alcune osservazioni sull'Articolo Della Musica Drammatica Italiana nel secolo XIX, del signor C. MELLINI. (Vedi Gazzetta Musicale N. 5).

Permettete sig. C. Mellini che io rammenti il seguente periodo del vostro articolo sovraindicato « Ci stremo per ora contenti all'accennare, tanto per far luogo a alle altrui osservazioni, che grato ci sarebbe di veder pubblicate da chi sente a differentemente da noi. » Questo nobile desiderio mi assicura che troverò in voi un polemico ben altro che prosontuoso, ed amante dell'arte bella di cui prendete a parlare più che tenace della vostra opinione; io non esito quindi a costituirmi creditore della vostra promessa gratitudine pelle osservazioni che farò sul vostro scritto a mo' di postille, e che sottopongo al giudizio vostro e degli altri intelligenti dell'arte musicale, singolarmente a quello dell'egregio redattore della *Gazzetta*.

Voi opiniate che la *Musica drammatica abbia d'nostri di tocco il sommo grado per essersi spogliata di molti abusi e nondimeno aver posti in opera tutti i mezzi strumentali e con tanta discrezione e maraviglioso effetto fattone uso. — Che a' giorni nostri la Musica tenda al drammatico, al declamatorio, abbenchè in generale con molta titubanza, pare incontrastabile; che abbia tocco il sommo grado in qualche scena di qualche Opera, anche in qualche (rarissimo) atto intiero si potrà asserire e forse anche provare; che generalmente e con esempi di intiere Opere abbia tocco il sommo grado di perfezione, permettete che io tena contrario l'esperimento che venisse fatto coll'analisi estetica. — Ma per coonestare questo mio timore bisogna che vi dichiaro che nel mio, forse erroneo, opinare parto dal seguente principio: che stia cioè il sommo grado di perfezione della *Melo-drammatica* in quella cotale difficilissima fusione de' mezzi poetici, melodici ed armonici, vocali ed strumentali, per cui la parola alla musica e questa a quella prestano le rispettive forze e di espressione e di imitazione; allo scopo di formare un tutto che ti commova e ti allieti insieme, fusione che richiede nel compositore niente meno che - estro poetico (non librettistico) - fantasia melodica - scienza armonica - cuore suscettivo di sentire in tutte le sva-*

riatissime fasi delle passioni - fino criterio e tatto scenico - profonda cognizione della declamazione - idee ben distinte e chiare della musica puramente melodica, o melo-armonica e della musica puramente drammatica... Ma... nell'accennare a questa prerogativa, che quanto le altre accennate è indispensabile a costituire un eccellente compositore, un creatore di opere melodrammatiche che tocchino il sommo grado, mi cade in mente il famoso *Definissons les mots*, precetto aureo la cui assai frequente trasgressione è fonte copiosissima di chiacchiere vuote invece di sodi ed utili ragionamenti nelle scientifiche od artistiche disquisizioni. Sì, io sarei d'avisò non siati ancora bene distinta la musica a forme meramente melodiche dalla musica esclusivamente drammatica; non siansi determinati i limiti ove la musica comincia a cessare di essere esclusivamente melodica per essere drammatica e viceversa (giacchè una cessazione totale di melodia io crederei sia sinonimo di cessazione di musica), e dubito quindi, forse non senza solido fondamento, non siasi finora definita in modo abbastanza chiaro la musica drammatica toccante il sommo grado. La musica insomma in tutta la forza del termine melo-drammatica.

Che il chiarire questa idea sia indispensabile a progredire nelle disquisizioni onde si fa carico la *Gazzetta musicale*, con speranza di vantaggio all'arte e di guida ai maestri compositori, io crederei poterlo dedurre e dai molti dispareri e dalle titubanze nella dichiarazione delle rispettive opinioni, ed in qualche non rarissima contraddizione che incontrasi qua e colà negli scritti de' beuemeriti che si adoperano a giovare de' loro lumi l'arte musicale. Permettete adunque o chiariss. sig. Mellini che io interrompa qui le osservazioni su varj altri punti del vostro articolo per invitare voi o chi altri fra i valenti collaboratori della *Gazzetta* a dare per quanto sarà possibile, esatta la definizione e le distinzioni sovraaccennate, lusingandomi di acquistare un po' di benemeranza con questo invito, non che i necessari lumi per progredire con sicurezza pari alla schiettezza che posso francamente promettere nel portare la mia pietruzza al riattamento dell'edificio musicale, nel quale vi prego intanto permettermi di non ammettere sì facilmente tutte quelle idee di attuale perfezione, di sommità, di ottimismo che il lodevole vostro amore caldissimo dell'arte vi fa concepire, e che vi fanno sembrare riprovevoli i lamenti degli scrittori, mentre spererei potervi convincere esservi luogo al dolersi con molta verità.

A meglio chiarire la soluzione del quesito che propongo ai dotti zelatori dell'arte bella crederei opportuno, non che forse necessario il presentare qualche esempio comparativo con tavole illustrative; e il benemerito Editore della *Gazzetta* non dubito si presterà volentieri, si pel lodevole suo impegno, si perchè già prometteva nel programma questo efficace sussidio.

Siano pure confutati con sode ragioni i miei ragionamenti fatti e quelli che farò sul vostro articolo, vi sarà sempre guadagno per l'arte, perchè verranno con ciò tratti d'errore tutti quelli che dividono le mie opinioni.

Non sarò tenace se non che nell'opinare vi sia dovuta la stima onde mi protesto.

Borgomanero 23 febbraio

Vostro deditissimo
NICOLÒ EUSTACCHIO CATTANEO.

STUDJ BIOGRAFICI.

CHERUBINI.

(Continuazione; veggasi il N. 15).

Colla legge del 4 Agosto 1795 stabilitasi definitivamente l'organizzazione del Conservatorio di Musica a Parigi. Cherubini, Gossek, e Mehul furono nominati ispettori dell'insegnamento, ed a Sarrette il quale pel primo concepì il progetto di quell'utilissimo stabilimento, e colle infaticabili sue cure ne promosse l'istituzione, venne affidata la direzione della parte amministrativa. Quel posto fu il solo che per lungo tempo Cherubini ebbe ad occupare, stantechè Napoleone, il quale come tutti sanno, lo vedeva di mal occhio, nessun favore gli impartì ne' giorni della sua grandezza. Da taluno si volle attribuire una tale dimenticanza ed antipatia pel maestro di genio, all'aneddoto che siamo per raccontare.

Poco dopo l'organizzazione del Conservatorio, il direttore fu avvertito che il generale Bonaparte desiderava si eseguisse una marcia di Paisiello che egli aveva portato dall'Italia. Sarrette stimò opportuno approfittare di quella occasione per far sentire al prode Generale l'orchestra e i cantanti del Conservatorio in una composizione di maggior importanza; e perciò scelse una cantata da Cherubini composta pe' funerali del generale Hoche, lavoro di merito non comune. Bonaparte ebbe dispetto che gli si desse più di quanto aveva domandato; e forse a lui non troppo garbo udì cantare le lodi di Hoche. Comunque fosse si mostrò di mal umore e dopo l'accademia, avvicinatosi a Cherubini che l'aveva diretta, fece i più grandi elogi di Paisiello e delle Opere di questo maestro a lui al sommo accetto e che egli qualificava siccome il primo di tutti i compositori; e per togliere a Cherubini che nell'opinione sua gli potesse toccar il secondo posto, si affrettò a soggiungere che dopo Paisiello egli prediligeva Zingarelli. Da quel momento tutte le volte che Napoleone parlava a Cherubini, non senza affettazione, cominciava sempre dal fare l'elogio de' due maestri ora citati.

Molti pretendono eziandio che il Cherubini, al tutto alieno da' modi cortigianeschi, ed alquanto ruvido per indole, un giorno a proposito di alcune bizzarre osservazioni sulla sua musica fatte dal primo Console, che non poteva perdonare a un italiano di non far musica puramente italiana, gli disse con alquanto di risentimento - *Cittadino Console, voi immischiatevi a riportar delle vittorie, e lasciate fare a me il mio mestiero, del quale voi punto non v'intendete.* - Un'altra volta Bonaparte invitato a pranzo, secondo il solito gli parlò di Paisiello e più che mai si mostrò entusiasta dell'è soave musica di quell'autore aggiungendo - *Voi avete molto talento, ma i vostri accompagnamenti sono troppo forti* - *Cittadino Console, gli rispose il maestro, ho cercato di adattarmi al gusto francese. Paese che vai, usanza che trovi.* Quindi Bonaparte essendosi manifestato che amava la musica monotona - *Ma, cittadino Console, gli soggiunse Cherubini, la monotonia in qualunque arte è un difetto.* - Allora il gran capitano spiegò che cosa intendeva per musica monotona - cioè quella musica tranquilla che sovemente lo lusingava - *Cuspico,* replicò Cherubini, *voi amate la musica che non vi impedisce di pensare agli*

affari di stato. Così terminò la conversazione che non parve dar troppo piacere al cittadino Console. Napoleone ritornò alle sue vittorie ed il franco e tenace Cherubini a' suoi spartiti, ed all'ammaestramento.

Luigi Cherubini dopo aver prodotto alla *Grande-Opéra l'Anacreoite* nel 1805, e la musica d'un ballo intitolato *Achille in Sciro*, per migliorare il suo stato accettò l'impegno di recarsi a Vienna, e la soggiorno più di un anno e a quel teatro imperiale nel 1806 fece rappresentare la *Faniska*, in cui introdusse alcuni frammenti del *Koukourgi*. Le elevate bellezze di quest'Opera eccitarono l'ammirazione de' più grandi artisti di Vienna; e per essa Haydn, che in seguito volle chiamare Cherubini col nome di figlio, e Beethoven, come si asserisce nella *Biographie universelle des Musiciens*, lo proclamarono il primo compositore drammatico de' suoi tempi; ed i maestri francesi, compreso l'istesso Mehul, ammirarono a quella opinione tanto onorevole.

Napoleone, dopo la vittoria di Ansterlitz, entrato in Vienna, fece chiamar Cherubini e lo accolse con bastante benevolenza da non pronunciare, come sempre aveva fatto, il suo nome alla francese. - *Perchè siete voi qui?* gli chiese - *Fui incaricato di scrivere due Opere.* - *Acete avuto il permesso de' vostri superiori?* - *L'ho ottenuto dal Ministro - Ebbene giacchè vi ci siete, faremo musica, e dirigerete i miei concerti.* Infatti ne diede varj, e ad uno si mostrò assai inquieto, e finì coll'esclamare - *Cherubini, l'orchestra suona troppo alto.* - *Sire, io posso assicurarvi ch'essa è in accordo perfetto.* - *Quando io dico che suonano troppo alto intendo troppo forte e che fanno un eccessivo fracasso.* Cherubini ordinò che suonassero *pianissimo*, e la serenità riapparve sulla fisionomia del possente amatore della musica soave. Forse il gusto esclusivo dell'imperatore per la musica dolce, placida e piacevolmente lusinghiera ha contribuito a far scoprire a Cherubini quella curiosa forma di *decrecendo*, di cui lasciò de' modelli tanto notevoli nelle sue composizioni religiose. Nessuno prima di Cherubini, come ben osserva Berlioz, e nessuno dopo di lui, ha meglio posseduto la scienza del chiaro-oscuro, delle mezzetinte, della graduata diminuzione di suoni; applicata essa ad alcune parti essenzialmente melodiche delle sue messe gli diede modo a produrre delle vere meraviglie di espressione religiosa e scoprire de' finissimi artifizj nell'istruimentazione.

Ritornato a Parigi, una gagliarda febbre nervosa lo travagliò nel corso di diciotto mesi, per il che ogni applicazione alla musica gli venne dai medici proibita. Cherubini si abbandonò allora ad una profonda melanconia, per distrarsi dalla quale gli venne suggerito di studiare la botanica: il che gli riuscì di gran vantaggio ed in poco tempo egli più non pensò che a' fiori ed alle erbe. La passione per la scienza di Linneo, sembrò ben anco durare in lui al di della malattia che la fece nascere, ed allorchando interamente ristabilito a Chimay presso il principe di Chimay, avrebbe potuto riprendere i suoi lavori musicali interrotti per sì lungo tratto di tempo, non fu che per cedere alle continue istanze de' suoi ospiti e del suo allievo ed amico Auber, ch'egli alla fine si decise a comporre una messa. L'esperimento fu felice e mirabile il risultato: giacchè immaginò la messa solenne in *fa* a tre voci sì pura, sì grande, uno

de' capolavori del genere. Il pensiero che lo diresse in quella composizione non aveva analogia veruna con quello che ispirò tutta la musica dell'antica scuola romana, la quale in certo qual modo basava le rigorose formole del contrappunto sull'emanazione del sentimento che convenivasi alla divinità, scevro da ogni passione umana. Cherubini al contrario volle che la sua musica religiosa esprimesse il senso drammatico del sacro testo, e fosse come un omaggio che l'uomo nelle varie sue vicissitudini offriva a Dio, adornato di tutti i nuovi effetti che l'arte nel suo progredimento ha ritrovato. Ma nel dar vita ad una tale idea appalesò un sì grande ingegno, congiunte in siffatta guisa le severe bellezze dell'armonia e l'imponenza e la varietà dell'istruimentazione colla conveniente espressione melodica degli affetti, che in questo genere è rimasto senza rivali.

Ridonato al lavoro Cherubini, pieno di confidenza nella forza e nella freschezza della sua immaginazione, nel 1809, pel teatro delle Tuilleries scrisse il *Pignatone*, eseguito dalla Grassini e da Crescentini. A questa bell'Operetta italiana, che si discostava dalle altre produzioni dell'autore, tenne dietro nel successivo anno il *Cre-scendo all'Opéra Comique*, che non aggradi; e nel 1813 gli *Abencerragi* alla *Grand'Opéra*; il cui successo fu interrotto dalle notizie de' disastri di Mosca. In quest'ultima Opera avvi l'aria - *Suspendez à ces murs mes armes* - indubitatamente una delle più belle cose di cui possa vantarsi la musica drammatica dopo Gluk: nulla ad un tempo stesso di più nobile, di più vero, di più profondamente sentito. Non si sa in essa se debba maggiormente ammirarsi il patetico recitativo, o la tenera e commovente melodia dell'*andante*, o quella straziante dell'*allegro finale*. - Cherubini musicò pure varj brani dell'*Orifamma* e del *Bajardo a Mezeres*, Opere di circostanza messe insieme da varj autori con ogni sollecitudine e fra le tumultuose agitazioni dello straordinario cambiamento politico. Un solo pezzo dell'*Orifamma* ancor si ricorda per esser stato eseguito varie volte al Conservatorio di Parigi or sono otto o dieci anni. È un coro composto con quel sistema di *decrecendo* di cui abbiamo più sopra parlato e che rapì tutto l'uditorio pella sua dolcezza e spicata originalità. Considerando gli effetti veramente deliziosi che seppe trarre Cherubini dalla voce e dall'orchestra nelle varie modificazioni del *pianissimo*, mercè l'elevatezza delle sue melodie i fini e delicati artifizj della sua istruimentazione, la grazia e spontaneità con cui le sue armonie e modulazioni s'intrecciano e susseguono, è quasi permesso provar rincrescimento ch'egli abbia molto più scritto in una opposta maniera di gradazioni. Ne' suoi pezzi energici anche delle messe, qualche volta sono affidati all'orchestra de' movimenti bruschi e duri che non convengono gran fatto alle situazioni del dramma e molto meno allo stile religioso.

La Restaurazione sopravvenne ad aprire una via novella al suo raro ingegno e a rimmerarlo dalle ingiurie della fortuna. Bordini fu nominato a succedere a Martini nella carica di soprintendente della musica del Re. Ne' Cento giorni Napoleone, che tanti favori aveva compartiti a Paër, mostrò verso Cherubini meno contrario, lo decorò dell'ordine della legion d'onore ed avendo aumentato il numero de' mem-

brì dell'Accademia delle Belle Arti, lo elesse a membro dell'Istituto. Nella seconda Restaurazione trovò realizzate le lusinghe compite dalla prima: morto Martini gli succedette, e con Lesueur disimpegnò l'incarico surriferito. Allora egli ha potuto a tutt'agio dedicarsi esclusivamente a un genere ch'egli prediligeva, e nel quale s'era già distinto colla pubblicazione della sua messa a tre voci. Un gran numero di ammirabili composizioni sacre egli scrisse per la cappella di Luigi XVIII che lo creò cavaliere di S. Michele, e per quella di Carlo X dal quale fu innalzato al grado di ufficiale della Legion d'onore. Tutto il mondo musicale conosce le sue messe, preghiere, antifone, i suoi motetti, i salmi, fra cui la superba messa solenne dell'incoronazione di Carlo X, ove ammirasi la sublime *marcia della comunione* tanto bene definita da Berlioz, ed il primo *Requiem* a quattro voci principali con coro ed orchestra eseguito per la prima volta ai funerali del duca di Berry, del quale (e per incidenza anche del secondo) informeremo i nostri lettori, adoprando le parole dell'istesso autore delle *Sinfonie fantastiche*.

(Si darà il fine nel prossimo foglio).

LETTERATURA MUSICALE.

IL MELODRAMMA IN ITALIA Cenni storici

(ART. II, vedi il foglio N. 8 di questa Gazzetta).

L'ultima epoca descritta nel nostro articolo precedente sulla storia del melodramma in Italia fu riguardata da' critici del passato secolo la più felice ed aurea non solo per gli eccellenti maestri che in quella fiorirono, ma perchè anche la poesia lirico-drammatica sali a que' di ad eminenti bontà per opera di alcuni egregi scrittori che la nobilitarono quanto a soggetti, la migliorarono quanto alla forma, e la resero non meno verso di sé bella di quello che conveniente e gradevole riuscisse accoppiata alla musica. I primi buoni saggi di riforma del dramma lirico furono dati in Francia da Filippo di Quinault, poeta che meritava per verità di essere meno straziato dalla penna velenosa di Boileau. Egli che visse a' tempi di Giambattista Lulli, portò al melodramma tutte quelle forme migliori e musicabili di che è capace la lingua francese; e dal suo esempio possiamo riconoscere quanto di meglio ne operarono nella loro lingua gli italiani, i quali per dono della natura possedendo un idioma dolce e sonoro, poterono alla più perfetta convenienza colla musica avvicinarlo. Fu dato però bando a' soggetti meramente fantastici e favolosi, e al prestigio delle macchine e trasformazioni continue, e in luogo di queste cose s'incominciò a trattare il dramma nella nobiltà degli storici fatti antichi, riducendone l'apparato scenico al maggiore effetto verosimile, imitando per bel modo i costumi, foggiando la rassomiglianza de' luoghi, e ottenendo così il ragionevole effetto di una illusione tanto più vera quanto meno forzata e prodigiosa.

Allora s'avvidero i poeti e compositori di musica che per una sol via poteva l'arte essere migliorata con gloria di chi vi si adoperasse, e che questa era quella degli affetti e della commozione. Il primo fra' poeti che seguisse con lode questa via fu Apostolo Zeno antecessore di Metastasio alla corte cesarea; ma il suo genio pareva meglio dalla natura essere inclinato alle forti pas-

sioni di quello che alle tenere e commoventi, alle quali con maggiore incantesimo suole la musica accoppiarsi. I suoi melodrammi più celebri furono l'*Andromeda* fra gli eroici, fra i faceti il *Don Chisciotte*, e fra i sacri, del qual genere con più frequenza e con maggior successo si occupò furono il *Sisara*, *Tobia*, *Naman*, *Daniello*, *Davide umiliato* e *Gerusalemme convertita*. Il suo stile è più da comendarsi dai letterati che dai compositori di musica e la sua lingua è forbita ed elegante anche più di quello che la musica mostri desiderare. Al qual proposito possiamo per esperienza osservare che la musica siccome circoscitta alle diverse combinazioni di sole sette note, in certo modo disdegna che la poesia sfoggi in tutta l'abbondanza de' vocali, nè mai si è veduto poeta nessuno che abbia scritto per musica riuscire a lodevole fine se siasi tenuto prosciolto da certi vincoli e leggi che la musica ad ogni patto richiede. Se poi questo punto di perfezionamento della musica accoppiata alla poesia sia da potersi toccare mercè la mischianza delle forme musicali italiane col grave e severo dell'armonia tedesca, come opinano alcuni dotti contemporanei, sarà a verificarsi in appresso. Né taceremo che qualche buon saggio rispetto alla musica ne sia già stato dato; solo ci permettiamo dubitare quanto alla poesia, che oggi vediamo tanto arretrarsi nelle buone forme letterarie e di stile, quanto la musica più procede in questa lodevole fusione.

Ma richiamare le arti alla perfezione con dottrine e precetti non fu mai vanto d'alcuno; d'uopo è che secoli interi di sperienze e vicende portino quasi per una certa necessità le salutari riforme; solo l'opporci agli abusi può mantenere in atto il progresso, ed è questo il solo precetto e la dottrina che la critica deve e può propagare con lode. E di vero quello che la musica potè operare sulle forme poetiche più letterarie di Apostolo Zeno fu assai meschina cosa in paragone di quanto seppero trarre di partito i Vinci, gli Hasse, i Caldara e i Pergolesi dalla poesia di Metastasio meno per istile e per lingua forbita. Noi però ci faremo a riguardar più dappresso quest'idolo poetico, questo meraviglioso Metastasio, che diede al mondo una nuova poesia melodrammatica, che fu quella del cuore, degli affetti, dell'amore. Sopra qualunque oggetto egli si fermasse colla mente, qualunque fenomeno della natura che prendesse a considerare, egli ne usciva con sentimenti poetici di tanta ispirazione e candore, pieni di cotanto affetto, e spiranti tanta passionata melanconia da commoverne al pianto ogni più duro cuore e restio. Chi rassomigliasse le sue ariette a piccole sculture di greco scalpello lavorate per mano di ingegnosissimo artefice dell'antichità, non farebbe forse un paragone conveniente a tanta perfezione di fattura, a tanta spontaneità e scorrevolezza di vena, a tanta abbondanza di concetto, quanta Metastasio ne spiega in quelle sue strofe carissime. Hai tu il cuore oppresso dagli affanni? sei circondato dalle miserie della vita raminga? vien meco a piangere su quelle pagine preziose, noi troveremo un dolce ed invidiabile conforto.

Nè solamente sono da ammirarsi in Metastasio questi pregi, ma quelli della varietà di stile conveniente ai soggetti, della scienza della favola, della sodezza de' filosofici sentimenti, dell'eloquenza, della brevità, della chiarezza e dell'ordine. Lungo sarebbe il

recarne esempio, e per avventura non bisognano, trattandosi dell'autore più popolare che abbia la storia delle lettere nostre. Questo eletto ingegno non perdette mai di vista che egli scriveva per la musica ed a questo fine seppe sottoggettare le sue forme poetiche e grammaticali e si uniformò a quelle leggi indispensabilmente richieste dalla musica, ed a quei sacrifici che in lui appaiono naturali e spontanei, tanta è la maestria che egli usò nel trattarli. Or qui noi non ci cureremo di produrre il catalogo delle sue opere, nè tampoco di accennarne le più eccellenti, che di poche ci sarebbe dato passarci in silenzio, e con poco frutto stancheremmo i lettori. Né i suoi difetti come tragico o drammatico anovereremo, nè quelli che la critica ha rilevato nel suo modo di trattare l'amore, o nelle forme letterarie meno eleganti, o in alcune espressioni scorrette e di eccessivo concetto; solo deploreremo che a quei di la musica non fosse per anche giunta con tutto il valore de' suoi mezzi a poter pretendere dalla sua superba compagna quel grado di perfetta egualità e sorellanza che avrebbe compiuto il perfezionamento del melodramma. Fino a tutta l'epoca di Metastasio possiamo affermare avere la poesia conservato sopra la musica una maggioranza nocevole ai progressi del melodramma; e chi esaminerà le opere di Metastasio, come che belle per sé le ravvisi, non potrà però a meno di riconoscerle insufficienti a' que' maggiori effetti drammatico-musicali de' quali siamo noi nati e siamo tuttavia spettatori all'età nostra. Or quale ispirazione potrebbero oggi dare a un compositore que' concetti piuttosto poetici e filosofici che drammatici di quelle strofe aggirate sopra una similitudine tolta per lo più da' fenomeni naturali, felicemente concetta e trattata se a parte la consideri, freddamente immaginata e descritta se l'applichi alla musica in tutte le sue qualità drammatiche e nella forza de' suoi mezzi completi? Né di questo si deve far carico a quel sommo poeta, ma alla sorte dei tempi, alla condizione contemporanea dell'arte. A quei di la musica non peranco avea incominciato ad allargarsi concertando l'insieme di molte parti distinte intese tutte a un sol soggetto di scena; i quali titoli potevano acquistarle un diritto di pretendere dalla poesia alcuna ulteriore modificazione di forme a lei più convenienti. Aggiungi che a' que' di il dramma stesso non si conosceva nelle sue qualità di scenico effetto, nel prestigio di certi trovati meravigliosi che eccitano e danno anima a tutta l'azione. Chi non vede perciò che alla musica d'allora perfettamente conveniva quella poesia? e chi non ravvisa d'altra parte che la musica aumentata di mezzi e migliorata di forme sdegnerebbe eziandio l'eccellente poesia metastasiana? Però i maestri che resero in musica i drammi di questo poeta operarono quel meglio che poterono dal loro ingegno ottenere e dalla condizione dell'arte d'allora; e Metastasio scrivendo per la musica di quel tempo tenne quel modo che non gli avrebbe conteso di seguire se non un ulteriore avanzamento della musica per sua opera incominciato, ma non per anche compiuto.

Questi vantaggi e progressi ulteriori del melodramma doveano essere affidati a' poeti che seguirono Metastasio e che vennero dietro a lui imitandolo; ma a ciò erano richiesti ingegni elevati e potenti da poter mantenere la poesia a livello della musica che già procedeva avanzandosi mirabilmente.

Ma questo punto non si verificò per cagione che gli imitatori (come è loro destino) si mostrarono tanto freddi e disuguati, tanto puerili, e praticanti che la poesia melodrammatica scadeva dallo splendore in che era salita, e la musica che pur seguiva le sue tracce di progresso non fu più conveniente a quelle forme poetiche: ed ecco come non senza cagione si giudicò che a Metastasio seguisse un'epoca di decadenza della musica e poesia drammatica. Lamentavano i maestri di non aver modo di svegliarsi a nobili ispirazioni, e s'attenevano ad un fare più di pratico magistero che di drammatica espressione. Si minacciava un divorzio fra la musica e la poesia, e la critica andava pur celebrando e proponendo ad imitare la maniera de' tempi felici di Leo e di Pergolesi. Ecco il giudizio che dà della musica de' suoi tempi il padre maestro Martini (1): « La nostra musica ha per iscopo principale l'alletterare e pascerne il senso e trarre in ammirazione gli ascoltanti mercè le finezze dell'arte praticate in tutte le sue parti: che se qualche rara volta giunge a produrre buono effetto, « per essere caso raro, ci fa conoscere che « ella intrinsecamente e di sua natura non « possiede questa attività ».

Che possiamo noi da queste parole inferire se non che la musica era in progresso, e che per non trovare esca proporzionata e conveniente nella poesia, non poteva che valersi de' suoi mezzi meccanici e scolastici, e i drammatici lasciare a parte? Quali altri effetti potevano aspettarsi da questa necessità de' tempi se non quelli lamentati dal padre Martini? Ma a questa sproporzionata condizione della musica in progresso colla poesia in decadenza fu in parte posto conveniente rimedio per opera del famoso Gluck, il quale sopravvisse lungamente all'epoca di Metastasio ed esercitatosi in Italia nella riprovata maniera, presentiva pure come la musica aiutata che fosse da una poesia più confacente e migliore, poteva portare al melodramma una salutare riforma. Però egli s'accinse a tentare questa riforma con tutta la forza del suo ingegno e de' suoi mezzi artistici che in lui furono al sommo grado e giunse ad ottenerla. Gluck fu l'autore di questa riforma dell'Opere in musica; ma l'ottenne egli senza l'aiuto di una poesia migliore di quella de' freddi imitatori dell'epoca di Metastasio? No, per certo: Gluck die' solamente saggio di una nuova musica filosofica e drammatica, quando il poeta Calzabigi per lui scrivendo l'Orfeo, gli prestò un esemplare di poesia conveniente a una tal musica (2). Ecco come il melodramma pote solo migliorarsi quando la poesia si equiparò alla musica, e secondo i suoi progressi rivestendosi di quelle forme speciali che richiede un più ragionevole e filosofico insieme delle due arti congiunte.

Da quest'epoca venendo verso noi possiamo considerare il melodramma una sola composizione poetico-musicale; perchè fin d'allora furono assegnati alla poesia certe formole melodrammatiche immutabili, ed alla musica certi concetti e frasi subordinate invariabilmente al senso poetico. Il modo poi onde l'arte sia stata bene o male trattata da' poeti e da' compositori deve essere la misura di che la critica si servirà per assegnar loro il proporzional grado di celebrità meritata

Quanto si è detto fin qui ci apre la via di procedere al racconto di alcune diverse maniere musicali state in onore in Italia nella seconda metà del passato secolo, delle quali ci proponiamo trattare ora di proposito, seguendo quella brevità che per noi si potrà maggiore, ed attenendoci ad una certa sobrietà di opinioni artistiche, le quali saranno a noi tanto più indispensabili quanto più nelle nostre narrazioni procedendo, ci verremo accostando a' tempi moderni.

C. M-i

POLEMICA.

Alcuni giornali parigini, ed anche un accreditato foglio italiano, nel dare giudizio della *Saffo* di Pacini hanno biasimata la tragedia lirica del sig. Camarano come lavoro meschino e poco men che indegno de' riguardi della critica. Però, come troppo spesso avviene in simili casi, que' signori critici, si tennero contenti all'affermare come se ognuno dovesse umilmente piegar il capo alle loro asseritive, nè ci fosse punto bisogno di prove.

Noi per conto nostro crediamo poter dire che, ben ponderate le condizioni liriche e drammatiche richieste in un poema per musica e tenuto conto delle difficoltà somme da superarsi da chi scrive a servizio de' maestri della giornata, la *Saffo* del Camarano è libretto degno di encomii anziché di biasimo. Nella estrema povertà di poeti melodrammatici, al presente a si giusta ragione lamentata in Italia, è dovere di una critica imparziale che meglio ami picchiar giusto che picchiar forte, l'assumere a viso aperto la difesa di quei pochi i quali per forza di ingegno e di volontà sono alti a riparare in qualche modo alla vergognosa mancanza.

A sostegno di quanto affermiamo sul conto della *Saffo* del Camarano ci offriamo pronti al bisogno a presentare l'analisi di questo melodramma, dalla quale, o ci inganniamo, o verrà dimostrato essere lavoro che in gran parte soddisfa alle esigenze dell'arte e palesa nel giovine poeta un'immaginativa e un sentire non comune.

Gridino pure i Giornali a loro posta contro tante infornate rapodie teatrali prive non solo di senso drammatico ma ed anche di senso comune, e noi faremo eco ai loro giusti reclami; ma non confondano ad un fascio le pessime colle buone produzioni se pur non vogliono vedere ritrarsi dispettosi e sconfortati dalla difficile via i pochi non meritevoli di sì ingiusto trattamento. Tra questi ultimi non esitiamo ad affermare che vuol essere annoverato il valente autore del *Belisario* e della *Saffo*. E questo siamo disposti a sostenere contro chi vorrà affermare il contrario.

CARTEGGIO.

Il nostro articolo di polemica, inserito nel passato foglio e riguardante la Riforma Musicale del maestro Gambale, ha prodotto il frutto che appena osavamo sperare. La lettera seguente inviata da un certo sig. Alighieri da inserire in questa nostra Gazzetta ci fu certi che finalmente il detto sig. Gambale si propone di scendere in campo niente meno che con una serie di articoli i quali proveranno anche ai più renitenti la validità e l'eccellenza del suo nuovo metodo di notazione musicale. Siamo veramente ansiosi di dovere

anche noi al più presto applaudire ai vanti dell'egregio riformatore con quella piechezza di conincimento che per ora, dobbiamo confessarlo, non sappiamo trovar modo a dividere colle celebrite musicali alemanne cui accenna il signor Alighieri. - Epperò facciamo voti di vera cuore perchè il sig. Gambale attenga nei debiti modi la promessa che ci vien data dal suo nuovo amico, e una volta per tutte, confonda le passate, presenti e future obiezioni fatte e da farsi alla sua Riforma.

Solo lo avvertiamo di una cosa, ed è che in simili quistioni le parole valgono tutt'al più la sola metà delle prove di fatto. - Procuri di confondere con queste i suoi oppositori e la sua vittoria sarà certa e noi non saremo degli ultimi a dargli la meritata palma. Ora ecco la lettera del signor Alighieri.

AL SIGNOR GIO. RICORDI EDITOR DELLA GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

Signore

Nel N. 45 della *Gazzetta Musicale*, di cui ella si segna Editore-proprietario, leggesi un articolo intitolato: *Polemica Musicale*, tendente a far supporre che i fatti relativi alla Riforma Musicale del sig. maestro Gambale sono insussistenti, e che questi non ancora seppe risolvere le obiezioni, che gli vennero mosse contro in alcuni giornali dell'Italia.

Si come la questione di questa Riforma è di generale interesse per l'importanza sempre maggiore che va acquistando la musica tra i popoli incivili, così mi fu dovere di avvertirla che usciranno man mano nel giornale milanese *La Zanna* del 1841 degli articoli col proposito di dilucidare le seguenti asserzioni del mentovato articolo:

1.° Se il sig. G. B. Mentini essendo semplicemente un letterato, e quindi non atto a giudicare da sé medesimo del reale valore della Riforma Gambale, sia stato o no una penna passiva nel redigere le espressioni di persona troppo parziale alla Riforma stessa;

2.° Se non si sia risposto dal sig. maestro Gambale agli elaborati articoli del sig. Geremia Fialti, collaboratore della *Gazzetta Musicale*, e alle dotissime osservazioni del signor maestro Luigi Rossi e Pechi;

3.° Se dal sig. maestro Gambale non furono fatti de' felici sperimenti pratici in appoggio del suo nuovo sistema di semplificata notazione;

4.° Se il non avere il sig. Gambale presto o tardi saputo amministrare i mezzi di difendere la sua causa in un po' meglio che non sembra possibile al presente, sia il vero motivo per cui la *Gazzetta Musicale* non abbia finora parlato della Riforma, e si debba questo silenzio interpretare un delicato riguardo a persona che tanto si sforza di rendersi beneavuto alla musica;

5.° Se non bastino infine le favorevoli attestazioni di alcune isolate celebrità aisanne a potere esentare il maestro Gambale dal combattere i suoi oppositori. Spero che Ella, signor Ricordi, vorrà compiacersi di rendere pubblica nella sua stessa *Gazzetta Musicale* questa lettera nel prossimo N. 16; in mancanza di che Ella mi costringerà di farla comparire immediatamente nella *Zanna* o in altro giornale coll'informativa della sua rivista.

Gradisca i sentimenti della mia considerazione. Milano 13 Aprile 1842.

Devotiss. servo GIOVANNI ALIGHIERI.

CENNI SUI DIVERSI GIUDIZII dati dai GIORNALI MILANESI intorno allo STABAT di ROSSINI.

Le splendide e straordinarie esecuzioni di quest'ultimo grande lavoro di Rossini ebbero fine alla scala colla sera di Venerdì scorso.

Vuolsi confessare che solo al possente nome dell'immortale Pesarese poteva essere concesso trasformare i teatri e i lieti crocchii musicali in luoghi dedicati al culto più severo dell'arte.

Già da tre mesi quasi tutta l'Europa forma sua delizia di questo *Stabat*; il che pare a noi equivale possa al maggiore tra i vanti a cui può pretendere la imponente sacra composizione rossiniana.

Scriveva ultimamente uno de' nostri giornali che, ove si avesse a ripetere ciò che fu stampato fra noi in questi ultimi mesi intorno allo *Stabat* di Rossini appena basterebbe un grosso volume in foglio. Non tenendo conto della compiacenza che potrà avere di ciò il maestro dei maestri, vogliamo però osservare che in genere la critica della stampa periodica fu piuttosto rigorosa, anzi mordace, e nel tutt'insieme non omorò l'ultima composizione del grande italiano nel modo che avrebbero voluto gli ammiratori suoi; e, cosa singolare! se la critica stessa fu severa oltremonte, lo fu molto più tra noi. Intorno alla qual cosa lasciamo argomentare a loro modo i nostri lettori; e questo a noi ci limitiamo a compendiarne sommariamente le opinioni esentate da giornali milanesi intorno allo *Stabat*, non senza il proposito di non

(1) Storia della musica. Tom. III, pag. 430.

(2) Veggasi l'articolo intorno a questo grande compositore dato nel N. 9 di questa *Gazzetta Musicale*.

occuparci più per un gran pezzo di questo argomento già svolto in tanti modi e forse a sufficienza, almeno per gran parte di coloro che tra noi si occupano di musica.

LA Gazzetta Privilegiata encomia altamente tutto lo *Stabat* ed ammira con ispeziale predilezione la fuga. Essa Gazzetta, tranne qualche eccezione, rimase appagata anche del modo col quale lo eseguì tra noi, e in particolare guisa delle gradazioni di *colorito, d'espressione, di piano e forte*; ne spiace non poter dividere per questo proposito l'opinione della Gazzetta, manifestata però con un convincimento degno di lode.

Il *Corriere delle Dame* all'opposto osserva che l'esecuzione di Milano, non solo non pareggiò la perfezione e il mirabile accordo che tanto si lodò a Bologna, ma « non giunse neppure a quei gradi di ravvicinamento che possono darsi da una sola cosa d'una idea di relazione e di analogia ».

Fra queste due opinioni alquanto disparate, il lettore di buon senso ed imparziale sarà forse inclinato ad attenersi alla seconda. Lo stesso *Corriere* s'inquieta col l'articolista dei *Débats* perché chiamò questo un *joli Stabat*, e saviamente vorrebbe consigliare i nostri buongustai a lasciar da un canto le opinioni ultramontane per non attenersi che alle nostre, che sono un giudizio non essere di mezzo peso. Nulla però egli osserva intorno al valore delle opinioni italiane scusandosi con modestia dal farsi a parlare *ex cathedra*.

Il *Ducar* fu molto contento della ricca illuminazione del teatro, profuse lodi di entusiasmo alla signora Micciarelli, più ai maestri Panizza, poi anche a Rossini, ma col qualche restrizione: incoraggiò di gentili parole i signori Fedor ed Anconi e non volle dir male dell'Abbadia.

La *Moda* non andò soddisfatta della musica, e ponendosi con disinvolta abnegazione nella schiera dei non *intelligenti*, asserisce che se in questa occasione non si trattasse di Rossini, non sa che cosa avrebbe potuto scrivere e dire.

Il Pirata qualifica lo *Stabat* di grande concetto musicale, ma è tutt'altro che contento dell'esecuzione.

Il sig. Giuseppe Borio inserì nella *Fama* un articolo diviso in due parti, nella prima delle quali pare a noi sieno dette delle cose generali bene ragionate e sviluppate sulle proprietà distintive della musica sacra. A questa prima parte, fondata su larghi principii, non sembra corrispondere la seconda, la quale benché s'essa con dottrina, a nostro giudizio, avrebbe molto meglio potuto collegarsi colla precedente, sicché in essa più apparentemente si vedessero le applicazioni parziali derivate da generali norme. Oltre di che essa è qui qua seminata di alcuni pensieri critici, forse così sottili da potersi notare di solisticheria. E per esempio poniamo l'osservazione fatta alla condanna dell'aria del tenore che, al dire della *Fama*, ha un più proposto carattere eroico; appoggiata questa critica all'essere l'accompagnamento tessuto nel secondo quarto della misura da una croma puntata e d'una semicroma, il quale, secondo il sig. Borio, si avvalorava anche dagli accordi de' tromboni; ma questa, a nostro giudizio, per essere a larghe note tenute, hanno tutt'altro che un aspetto marziale. Ognuno sa con quanta varietà di forme e di quanta diversa espressione possa nella musica, interpretarsi una medesima melodia, più andamento medesimo. Il tutto sta nel modo di esecuzione, la quale deve sempre recare la firma del compositore, e il carattere della situazione. E quanto al pezzo in discorso noi pure opiniamo col sig. Borio che con una speciale accettazione possa ridursi a movimento marziale, ma dissentiamo da lui, ove ne pareva far conto del modo col quale lo ha accettato ed istromentato Rossini.

Ageggiando qualche altro articolo intorno al dotto e giudizioso articolo del signor Borio. Osserva egli che le forti e seccate strappate dell'intera orchestra in principio di battuta alle quali succede il *piano*, sono di tal natura da dovere qualificarsi come atte ad esprimere gli impeti *agitati* di drammatica disperazione, per lo che trova condannabile tal genere di strappate nell'aria del tenore e in quella del secondo soprano. Se non erriamo, questa sua asserzione potrebbe venir contestata in gran parte; noi per amore di brevità ci limitiamo a dichiarare di opinione contraria a quella del sig. Borio, dappoiché la strappata di orchestra cadendo precisamente sul tempo *forte*, nessun contrasto arreca né al sentimento né all'orecchio, e tutt'al più potrà dirsi opportuna a dipingere una tal qual effusione di gioia o dolore, non però *agitata*. Il detto signor Borio encomia con opportune parole di ammirazione il grandioso *Fa die jubilate*, e parlando del quartetto che segue, dice che questo *aria nel suo autore un degno erede del P. Mattei*, al che pare a noi che senza rischio di esagerare, avrebbe potuto aggiungere qualche cosa di più, anche senza timore di far torto alla memoria del venerando contrappuntista bolognese.

L'articolista che a nostro modo di vedere, forse senza volerlo e sotto il più austero manto della critica, fa il maggior elogio di Rossini, si è l'estensore del *Figaro*, il quale non si fa il menomo riguardo d'asserire che lo stesso Rossini si ride della meschinità di questo suo lavoro. *Jagatelli*: se le meschinità di Rossini racchiudono tanto tesoro di bellezza e di effetti, quanto ve n'ha nel suo *Stabat*, è pur d'uopo convenire che il maestro presarete è ingegno più grande di quanto fino al presente fu proclamato. - Abbencchè oltremodo arrischiata l'asserzione del *Figaro*, e in sostanza non destinata di certo ad innalzare il nome di Rossini e il valore del suo ultimo componimento, pure ponderataatamente, non potrebbe darsi al tutto fondata sul falso.

Ora qualche parola anche dei due articoli dati da questa nostra medesima Gazzetta. Se siamo schietti e sinceri negli altri giornali è dovere che lo siamo almeno in parte anche con noi medesimi. Osserviamo quindi prima di tutto che tanto il signor Perotti come il signor Casanarata non potevano essere giudici al tutto competenti del grandioso componimento rossiniano, dacché non fu loro dato di esaminarlo nella partitura con istromentazione completa ma solo nella riduzione con semplice accompagnamento di pianoforte. E di quanto valore l'istromentazione possa essere in una composizione musicale massimamente del genere sacro, non è neppure bisogno che si ponga in dubbio. Ora l'argomento acquieta doppiamente forza ove si parli di Rossini, la cui potenza in fatto di istromentazione è poco meno che proverbiale nell'arte. Ad alcuni nostri lettori può parere troppo amaro e meno che rispettabile il criterio del secondo de' suddetti articoli della nostra Gazzetta, ma in fatto la severità del nostro collaboratore era dettata da un sentimento di sì profonda venerazione pel grande maestro, che forse poteva aversi in conto di un omaggio da chi sa, che la vera e coscienza critica solo allora si studia di scandagliare attentamente e sottoporre a rigido esame i pregi e le bellezze delle produzioni delle arti quando è il maggior segno persuaso che queste produzioni possano esercitare una decisa influenza sui progressi o sui travimenti delle arti stesse. Il signor Casanarata ebbe a chiudere il suo articolo con tali parole che bastano a giustificare anche una severità maggiore di quella da lui usata.

Dopo le cose fin qui dette rimane a conchiudere: Lo *Stabat* di Rossini è componimento da potersi porre a lato di tante altre mirabili sue creazioni? Per nostro conto rispondiamo affermativamente a questa domanda. - Con esso superò Rossini quanto, nel genere da lui preferito, potessi fare da ogni altro compositore contemporaneo italiano e straniero? Anche questo crediamo non sia da porre in dubbio. Chi più fosse chiamato a decidere se il tanto acclamato lavoro sin da dirsi meglio emanazione del potente genio rossiniano che prodotto o elaborazione della scienza del suo autore, sarebbe forse più inclinato per la prima che non per la seconda sentenza. Lo *Stabat* di Rossini è tal lavoro in cui (tranne qualche eccezione parziale) appare più presto lo slancio e l'abbondanza della fantasia che non la profondità e la severità del pensiero, il lusso delle forme ed il mirabile istinto della varietà anziché il proposito assoluto e tenace di dare al tutto quell'austerità e uguaglianza di carattere che, rigorosamente parlando, era ingiungibile dal genere del componimento letterario messo in musica il cui autore di Rossini ha tutta l'impronta di una poco meno che monotona leggenda.

Diamo queste ultime nostre osservazioni non come giudizi, ma come opinioni e concludiamo colle parole di *Montaigne*: « tutte le cose mondane sono come i vasi di cristallo: hanno due orecchie e ognuno ha il diritto di pigliarle piuttosto per l'una che per l'altra ».

A. M.

BIBLIOGRAFIA MUSICALE.

Memoria sopra le cose musicali di Sardegna del maestro NICOLÒ OVERTO. CAGLIARI, 1841 tipografia Monteverde.

Questo erudito e diligente lavoro del benemerito maestro Aneto è inteso a dare un'esatta idea della musica popolare e nativa de' popoli della Sardegna, e dell'istinto ed ingegno di quegli isolani in generale per la musica. La Memoria è divisa in quattro articoli: il primo di quali mostra che i Sardi hanno tutt'ora ed usano la musica antica derivata da quella degli Ebrei, e de' Greci e se ne danno esempi e dimostrazioni teoriche si quanto al genere delle composizioni che quanto alla natura, forma e maneggio degli stromenti che vi si pongono in opera. Nel secondo articolo sono rappresentati i progressi della musica moderna in Sardegna, e i vantaggi che per opera d'alcuni maestri di quella regione v'ha avuto la musica ecclesiastica non meno che la teatrale. Nel terzo è trattato tutto il carattere musicale de' Sardi, e la loro prontezza nell'improvvisare la musica; nell'eseguirlo con vigore di espressione, e nell'accoltarla con entusiasmo di commovente. Nel quarto ed ultimo articolo propone l'autore di istituire in Sardegna uno stabilimento musicale che serva non meno che ad accrescerli l'inciviltà, a proccacciare a quel popolo qualche vantaggio da un'arte a cui pare per natura dalla nascita inclinato.

Tutte queste parti sono ben scritte, e con molta arte, con molta istruzione, con belle dottrine artistiche, e con filosofiche e veramente sociali considerazioni; onde noi gli auguriamo che presto egli possa vedere in atto i suoi voti e progetti. C. M. F.

NOTIZIE VARIE.

MILANO. - L'impresa del teatro Carcano invece di far precedere la sinfonia della *Fausta* al *Roberto Devereux*, sarebbe stata meglio consigliata se nel riprodurre fra noi quest'Opera, avesse fatta conoscere al nostro pubblico la sinfonia che Donizetti per essa immaginava nel 4838 al Teatro italiano di Parigi, da' giornali di quella capitale encomiata siccome la più bella di quel secolo autore, il quale volle introdurre il tema nazionale inglese. *Dieu sa se* si è da lui coniato e svolto fra i più spiritosi affizzi scientifici. L'intrusione in un'Opera drammatica di pezzi di altro spartito è grandemente da biasimarsi, massime allorché ad un lavoro scritto con pensato proposito se ne sostituisce altro molto meno elaboratamente dettato, quantunque forse più gradito alla moltitudine. - Parlando del teatro Carcano non sarà fuori di proposito l'aggiungere che in ogni rappresentazione del *Giuramento*, in cui l'attrice-cantante signora Mattey sempre più distingue, il tanto decantato giovane violoncellista Pianti è obbligato dagli applausi a ripetere ogni sera il suo solo.

NAPOLI. - Il violinista piemontese Giuseppe Grassi, direttore dell'orchestra del teatro di Mosca, nello scorso mese ha dato due accademie che riuscirono di grande soddisfazione agli intelligenti, e di molto onore all'abilissimo suonatore, che pel perfetto maneggio dell'arco,

da cui ne risulta la più finita, sicura e forte esecuzione può additarsi agli studiosi del violino, quel modello da seguirsi. Grassi fecesi ben anco ammirare in varie società particolari, a meraviglia interpretando i più scelti pezzi di musica strumentale per camera, fra quali un bel quintetto di Gabel, un classico trio di Mendelssohn, e gli scabrosissimi ultimi quarti di Beethoven, in specie quelli, op. 127, composti tanto difficili e complicate, che dalla maggior parte de' quartetti vengono reputate insuperabili.

TRIESTE. - Ancora un nuovo fanciullo-pianista Alfredo Jaco figlio ed allievo del violinista Edoardo avanti di recarsi a Vienna, ed si propone dare nuovi saggi della precoce sua valentia, diede un'academia nella sua patria, e l'esecutore di otto anni spiccò in ogni pezzo per una forza e precisione assai superiori all'età.

1.º Festival musicale storico e religioso dato a Parigi il 26 marzo.

Non saranno mai abbastanza incoraggiati i tentativi che hanno per iscopo l'esecuzione delle grandi Opere di musica del genere severo, ancora sconosciute al pubblico. Quanto più tali saggi si moltiplicano, altrettanto maggiore sarà la varietà che s'introdurrà ne' concerti, meno presto i capolavori dell'arte invecchieranno. Da lungo tempo in Francia avrà la passione, per non dire la rabbia de' soli. L'orchestra al Conservatorio tocca alla perfezione: è dai cori principalmente che deve tener l'innovazione. Il festival dato sabato Santo nella sala Vivienne, aveva il doppio merito d'essere per la maggior parte dedicato alla musica corale, ed di far sentire a tutte Opere non mai eseguite a Parigi o che da gran tempo erano dimenticate. Fessy e Dietrich dirigevano, il primo l'orchestra, il secondo i cori. Non sapremmo abbastanza encomiare lo zelo e il talento di que' due egregi artisti che lo studio e le ripetute prove non isciarono punto, e che presentavano al pubblico quattro nuovi effetti della massima importanza, come quello dell'oratorio *Paulus*.

Il concerto ebbe principio dalla Sinfonia del *Flauto magico* di Mozart, eseguita con assidue, brio e precisione. Tutti conoscono il bel Salmo di Marcello *Miserere mei*. Non sarà in seguito rari nell'Arte si tenera e sublime del *Giuseppe di Mehl*. Un *Aria Maria* di Arcadelt (1430) è stata molto bene cantata dal coro e dal pubblico vivamente applaudita. Nulla di più soave e di più religioso di questo pezzo che si fece replicare. Se si avrà il coraggio di studiare e d'eseguire la musica concertata nelle antiche composizioni si troverà una misura insuperabile. Malinaglia Nissen con una brillante e forte voce ha quindi interpretato una bell'aria del *Sansone* di Haendel.

È stata una felicissima idea quella di riunire varj pezzi scelti da tre *Stabat* di Palestrina, di Pergolesi e di Rossini. Nel pezzo di Palestrina a doppio coro si rinvennero i begli effetti: il cospiramento e grande eccellenza. Del secondo, erasi scelto un duetto per soprano e contralto di forma originale e molto ben intrecciato, ed un'aria di contralto. Il coro senza accompagnamento di Rossini, ebbe il più grande trionfo: e ben lo meritava in quella onorevole lotta, poiché, a parer nostro, non si può né tra i passati né tra i contemporanei compositori vi ha chi avrebbe potuto o potrebbe creare una composizione musicale più ricca di invenzione, di spirito e di squisita finezza di lavoro. Grad, che in questo magnifico pezzo eseguì la parte del basso principalmente il nostro lodato. *l'Oratorio del Paulus*, cioè la Conversione di San Paolo, di Mendelssohn-Bartholdy, compieva la seconda parte del festival. Si eseguirono una introduzione, tre cori, e tre soli. Questi pezzi non formano che una parte dell'Opera di Mendelssohn, di ben maggior portata e lunchezza. - L'introduzione, il duetto comune a quasi tutte le recate produzioni dell'Allemagna. Essa ad un tempo è vaga ed ammantata. Gli artisti alemanni de giorno d'oggi mirando con soverchia ostentazione alla naturalezza trascurarono troppo spesso all'affettato manierismo.

In questo Oratorio trovansi ciò non pertanto delle grandissime bellezze. Fu trovato mirabile tra gli altri pezzi un coro, che il pubblico volle udire due volte, condotto sopra una melodia larga ed espressiva con un accompagnamento di un andamento originale che non cessa giammai di farsi sentire sotto i canti degli stromenti da finto e delle masse corali. Si è pure applaudito assai una patetica Aria deliziosamente cantata dalla Nissen; un altro coro ben elaborato ed un'aria di tenore. Quanto s'intese dell'oratorio *Paulus* fa desiderare che le altre parti di quest'Opera, certamente di un distinto merito, siano presto eseguite. (Estratto dalla *France Musicale*).

BRUXELLES, 40 marzo. - Una solennità di cui la nostra città non ha mai avuto esempio, ha eritato uno straordinario entusiasmo. Trattavasi dello *Stabat* di Rossini eseguito da Alessio Dupont, e Oller e dalle Hennin e Lia Dupont, artisti già conosciuti assai favorevolmente a Parigi; e da' cori e dall'orchestra della nostra società filarmónica. L'effetto n'è stato meraviglioso e molto al di sopra di ogni aspettazione. Il duetto delle due donne dovette replicarsi.

ROYEN. - Mercœur, professore e compositore di qualche merito diede un concerto storico; questo tentativo, che rende un immenso servizio all'arte musicale, ebbe un esito felicissimo. Vi si eseguì lo *Stabat* di Josquin Desprez (1480); - la *Preghiera alla tomba di Cristo* di Giovanni Mouton (1510). - Un corale di Claudio Gouffier (1560); - alcuni pezzi per *Oratorio* di Couperin (1620); - un concerto di Haendel (1700); - alcuni pezzi per *Oratorio* di Rameau (1730); - un'aria della *Festa di Alessandro* di Haendel (1700); - alcune *stroffe dello Stabat* di Pergolesi (1730); - e finalmente un coro del *Castore e Polluce* di Rameau.

GIOVANNI RICORDI EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calceografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omicroni N. 4720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 17. DOMENICA
24 Aprile 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centoquaranta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'épouvoier.
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 antequipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Riccardi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Riccardi, contrada degli Omenoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

POLEMICA.

Risposta ad un articolo dell'avvocato maestro CASAMORATA sullo STABAT di ROSSINI inserito nella Gazzetta Musicale di Milano del 3 aprile 1842.

(Ci saremmo creduti in diritto di rifiutare l'inserzione di questa Risposta, non solo per esserci stata inviata da Bologna senza nome d'autore, il che può dar luogo a più di una interpretazione contraria, ma anche perchè ne sembra dettata con quella concitazione d'animo che non lascia supporre abbastanza tranquillo e quindi imparziale lo scrittore. Nondimeno, poichè si tratta di una questione riguardante un capolavoro musicale tanto in questi passati giorni acclamato, troviamo conveniente prescindere dalle ragioni che poteano autorizzarci ad una giusta ripulsa, ed abbiamo ammessa la risposta in discorso, alla quale per altro abbiamo creduto necessario apporre alcune nostre note intorno a cose di mero fatto e a generali principii, non senza riservarci a pubblicare, se farà duopo, quelle controosservazioni che il nostro collaboratore incriminato crederà dover fare alla Risposta dell'anonimo bolognese. Dobbiamo intanto avvertire che, risidendo a Firenze sua patria il detto sig. Casamorata, non potremo dar posto alla sua replica in questi fogli cosipresto come vorremmo. — Da ultimo, per ciò che riguarda la validità e l'approposito delle argomentazioni usate dall'anonimo autore della seguente Risposta a combattere l'articolo dello scrittore fiorentino, ogni lettore non preoccupato potrà da sé stesso far giusta ragione).

G. Battaglia.

Fu eseguito la sera del 14 scorso marzo per la prima volta in Firenze lo *Stabat Mater* del maestro cavaliere Rossini; e vi cantarono la signora principessa Elisa Poniatowski, nata Montecatini, la principessa Lobonoff, Schwachkeim, Carolina Einzi-Morilli, ed i signori principii Carlo e Giuseppe Poniatowski, il cavaliere Montegnè ed il maestro Michele Giuliani, con gran numero di dilettanti d'ambo i sessi e di distinti artisti i quali tutti concorsero spontanei, ed ansiosissimi di poter udire un nuovo lavoro di quel sommo maestro. — Tutti teneano per fermo si paleserebbe nella nuova opera la rediviva scintilla di quel versatile sublime ingegno che primeggiò per tanti anni sulle scene d'Europa intera, e che continua tuttora ad attirarsi l'ammira-

razione di chi intende e gusta il bello per eccellenza, e di chi dedicatosi allo studio dell'arte musicale, esamina le dotte carte ch'egli ha scritto. Mancava, come è noto, la partizione; quindi fu d'uopo contentarsi di una meschina riduzione a piano del signor Labarre, francese, per eseguire la parte strumentale, mediante due piani, cui sedevano i maestri Gordigiani e Manetti. La direzione era affidata al chiarissimo maestro Mencini. Io ho parlato con più d'una persona trovatasi presente a quell'esecuzione, e diffusamente ne ho parlato; o fra gli altri con un dotto cavaliere, intelligentissimo amatore e cultore di musica che passò gli Appennini espressamente per udire lo *Stabat* di Rossini in Bologna dove si eseguì la sera del 18 scorso marzo. Io fui presente, quando parlando egli coll'illustre maestro Donizetti narrava l'immenso effetto, e la magica sensazione in lui prodotta da quel sublime capolavoro, udito nella sua integrità, e interrogato dal summentovato Donizetti sullo *Stabat* eseguitosi in Firenze rispondeva — non potersi istituire un confronto giacchè due terzi della bellezza e dell'effetto mancaron colà, e per la deficienza della ingegnosa magnifica strumentazione e per la diversità dei movimenti qui in Bologna dati dall'autore alla sua opera in gran parte sbagliati nella riduzione di Labarre. — Era terminata la prima parte dello *Stabat* cioè il coro — *Eju mater fons amoris* — quando accadea questo dialogo, che il celebre maestro direttore chiuse dicendo al suddetto cavaliere — Aspetta e sentirai Rossini anche più colossale. —

Ora sopra l'esecuzione in Firenze di questo *Stabat*, e più sul merito della musica, ha pubblicato un suo articolo il signor avv. Casamorata, inserendolo nella *Gazzetta Musicale* di Milano al Num. 14, 3 aprile 1842. Non era certamente mio pensiero dire una sola parola sopra questo articolo. — Il farsi apologeta o difensore della penna musicale del celeberrimo maestro è cosa inutile, quanto lo sarebbe il parlar de' pregi di quel bell'astro che vivifica il mondo; il ritenere insultato dalle censure altrui sarebbe come voler ritenere scemato lo splendore del sole dal passare innanzi al suo disco di un'oscura nuvoletta o di una fagace meteora. — Ma l'inurbana animosità (A)

(A) L'anonimo autore di questa Risposta è in inganno. Rilegga a mente ripulsa l'articolo del sig. Casamorata e dovrà confessare che non v'ha in esso una sola parola cui possa attribuirsi il menomo senso d'inurbana animosità. La *Gazzetta Musicale* non avrebbe dato posto ad uno scritto che fosse dettato nel modo gratuitamente supposto dall'anonimo bolognese.

con cui il colto critico parla dell'opera di Rossini, merita che io, non colto, ne detto, né conosciuto scrittore, ma amico del bello e del vero, palci quanto poca sia in lui la cortesia, censurando sì aspramente il lavoro di un sommo, quanto grande la prosunzione erigendosi in giudice di lui, che non ha forse ben compreso, e sprezzando anche l'opinione manifestata sullo *Stabat* dal doto maestro della Cappella di San Marco di Venezia, il sig. Perotti (B), il Casamorata vuol parlare delle bellezze, dei difetti, e del carattere di una musica della quale (supponendo anche sia in caso di giudicarne) non ha veduto che una informe riduzione! Ma ignora egli adunque quanto cambi l'indole e l'aspetto di una melodia il modo con cui è strumentata, il movimento che le viene assegnato dall'autore? — Ignora egli che della maggior parte delle cantilene in dupola si ponno fare contraddanze o quadriglie ove se ne alteri il movimento; che della maggior parte dei canti in tripola si ponno fare dei valtz? — Ignora egli che una frase, che non avrebbe alcuna espressione religiosa (come pretende del secondo versetto che stranamente assomiglia all'*Assedio di Corinto* ed al *Guglielmo Tell*, quasi si potesse somigliare una sola aria a *DE IXTENI SPARTITI* (C)) facendola per esempio eseguire da un brillante clarino in *do* con accompagnamento di trombe, timpani, sistri, in movimento allegro, acquista tal religiosa espressione quando la melodia viene soavemente eseguita dai violoncelli con placidi accompagnamenti dell'orchestra, ed in moto di *andante* sostenuto? Ignora egli che per dare un progresso alle scienze ed alle Belle Arti debbonsi alcune volte percorrere nuove strade, o scostarsi alquanto da quelle battute per secoli e secoli dai nostri predecessori? Ignora egli quali censure ed amare critiche si scatenarono dalle penne di que vecchi barbalessi che vedevano nata per opera di Rossini una compiuta rivoluzione nella musica drammatica; censure e critiche che niun altro effetto produssero nei maestri di musica che vennero in seguito se non di maggiormente persuaderli a correre il sentiero aperto da Rossini stesso perchè conducea a nuove bellezze e meravigliosi effetti musicali? Se

(B) Falso! Il signor Casamorata solo in alcuni pochi parziali punti si è dichiarato di opinione diversa da quella manifestata dal sig. Perotti, e si il fece con ogni maggior riguardo e colla più rispettosa stima verso il detto maestro di Venezia.

(C) Sottigliezza che non può aver forza di ragione se non per que piccoli spiriti che rineano il vero senso sottinteso di un concetto per attaccarsi alla maggior o minor esattezza della frase.

tutto questo egli ignora. che cosa fa dunque e perchè parla, e sentenza in musica?

E che vuol egli mai dire, quando discorre dell'esterna forma religiosa, e dell'intrinseco spirito di religione? Nelle Belle Arti la forma, e l'espressione che per mezzo della forma si mostra all'osservatore, non è dessa che palesa l'intrinseco spirito della composizione? Questo intrinseco spirito, o sentimento da che mai sarà reso materiale ai sensi, se non dalla forma? - Il dolore della Niobe per i perduti figli, del Laocoonte, del Gladiatore moriente, non è forse espresso dalla forma, cioè dalla espressione dei lineamenti del volto nella disperata madre; dalla contrazione dei muscoli di un padre che vorrebbe sottrarre ed i suoi anati pargoli dalla stretta dei serpi; dall'abbandono nobile delle membra del ferito guerriero presso a spirar l'anima, ma che pur vorrebbe per un resto dell'antico valore reggersi ancora sul braccio? Queste forme non sono dunque l'imitazione della natura, l'espressione dell'intimo sentimento che vi domina? Se dunque le forme sono religiose, come saranno queste espressioni di sentimento non religiose? Non io mel so, nè manco saprà dirmelo il signor Casamorata (D).

Nella musica poi assai meno che nelle altre Arti Belle, avvi rapporto fra le forme e l'intrinseco spirito delle composizioni: giacchè, a parer mio, la musica non è arte imitativa a quel punto che lo è la pittura, e la scultura (E). Difatto puossi col mezzo di

(D) Quanto sia chiara e fondata su buone leggi estetiche questa digressione dell'anonimo bolognese è fin dove abbia a che fare coll'articolo del sig. Casamorata, in verità noi non sapremmo capire.

(E) Domandiamo mille perdoni al signor anonimo bolognese, ma non possiamo noi dichiararci di opinione in tutto contraria alla sua, non foss'altro al solo oggetto di far onore all'epigrafe di Rousseau adottata per questa nostra Gazzetta. E vogliamo dire che non solo noi crediamo fermamente che la musica sia arte imitativa per eccellenza, ma che tale ella possa essere anata al di sopra della pittura e della scultura. E in fatto, quale altra arte può competere colla musica nella proprietà imitativa, ove solo si rifletta ch'essa giugne perfino a poter esprimere le tenebre, la luce, il silenzio, la solitudine, il disordine, e, a talmenza, a poter svegliare nel nostro animo le impressioni stesse che possono destar in noi costese modificazioni della natura fisica e della vita, che in questo solo e non in altro significato vuol essere presa la imitazione musicale subiettiva, ossia quella che ha sua azione più sul nostro animo che sui nostri sensi. Vogliamo alcuni esempi dalle Opere medesime dell'immortale autore dello Stabat. Si veggia l'introduzione del *Mosè*, nella quale la tenebra che avvolge la corte di Faraone è con sì potente evidenza dipinta dall'indole speciale delle musicali modulazioni, dal supremo artificio delle armonie, e da tutto il sapiente prestigio della stromentazione che lo spettatore per poco non è illuso al punto da crederci quasi avvolto nella caligine che regna sul ciglio de' costernati egizii. E pel contrario, dopo la potente invocazione del temuto taumaturgo, si noti con quanta magia d'effetto la musica esprime il dissiparsi improvviso della fitta oscurità e il subito irradiar della luce. Né si dica che questo mirabile effetto imitativo è prodotto dall'associazione de' mezzi meccanici di altre arti ed in specie dalle indicazioni dell'azione drammatica. Certo è che la musica per ottenere tutto il suo trionfo pittorresco ha bisogno del sussidio de' trovati scenici e della poesia; ma poichè vediamo che v'ha delle musiche le quali, anche vantaggiose da questi medesimi aiuti, non raggiungono al par di altre lo stesso imitativo effetto, è duopo convenire ch'esso è per la massima parte dovuto alla sola arte de' suoni per sé medesima.

Agli esempi o riferiti per sostenere che la musica è tanto imitativa da poter per suo fine rendere l'immagine delle tenebre e della luce, altri vorremmo aggiungerne onde provare che la sua forza imitativa arriva pure al punto di ritrarre al nostro spirito l'idea della solitudine, del silenzio, del disordine. Veggasi ad esempio il classico duetto della *Rosa rossa e la rosa bianca* dell'esimio Mayer « *È deserto il bosco intorno* ». Veggasi il primo pezzo della *Creazione* di Haydn ove con tanto studio di numeriche combinazioni e simulato il caos che precede la formazione degli elementi, ecc. E in un altro genere di musica veggasi l'introduzione dell'*Italiana in Algeri* ove si vivamente è resa l'immagine d'un mare poco prima agitato dalla tempesta e coi fiotti ancora sordamente rimescolati. Certo è che a ben rilevare costesa specie di pitture musicali è toppo soccorra lo spirito dell'adatore e la sua più o men pronta immaginazione: ma e quando mai il bello dell'Arti ad essere ben compresa pote far senza dell'intelligenza e dello spirito di chi riguardarla? e per ciò appunto dal maggiore o mi-

artifizii musicali imitare lo scroscio delle saette, il sibilar de' venti, lo scalpito dei cavalli, il placido ondular del flutto marino; ma non puossi con pari facilità, ed espressione imitare il dolore di chi langue e muore, gli accenti passionati di un disperato amante, il corruccio, il furore di un tradito consorte e tanti altri affetti che dipingendosi nei tratti del volto, e nella espressione dell'umana fisionomia, pommo essere agevolmente imitati, ricopiati dal pennello, o dallo scalpello ma non dalle combinazioni musicali. Il principio della musica stimò quindi essere più ideale che imitativo (F). Sonovi però nella musica certe forme di convenzione inveterata, che servono ad esprimere i diversi sentimenti, ma alquanto imperfettamente, come per esempio le *sincope* denotano agitazione, singulto, i *modi minori*, i *movimenti larghi* indicano tristezza, dolore, ecc. - Così pure la musica è eccitativa di diverse sensazioni, e

nor concorso di questa condizione estrinseca all'Arti stesse deriva che un mirabil quadro, una stupenda statua, un pezzo di musica ridondante di espressione, riescono muti e freddi d'effetto per taluni, in tali altri invece, dotati di più pronti suscettibilità comprensiva, risvegliano gagliarde e sublimi impressioni.

Dopo il fin qui detto osiamo sperare che il signor anonimo bolognese vorrà convivere con noi che la musica è arte imitativa non già al di sotto, ma anzi molto più della pittura e della scultura, dacchè ottiene d'esprimere quei fenomeni cui noi nominati, o vorremmo vedere imitati dalle altre due arti o nominate.

(F) Erronea sentenza che è contraddetta dalla opinione de' più acclamati scrittori d'estetica musicale. Vedi Rousseau, Ginguené, Momigny, Artega, Martini, Carpani, Lichtenhal e cento altri. Nessun dubbio che la musica sia dotata della imitazione obbiettiva, come da un dotto estetico (i cui profondi scritti verranno quanto prima inseriti in questa stessa Gazzetta) è chiamata quella imitazione che più specialmente si propone simulare i suoni materiali e i fisici fenomeni; ma questa specie secondaria di imitazione in ben poco conto è avuta dai grandi compositori; e se Haydn, se Paisiello, se Cimarosa, se Gluck, e Gretry ne diedero alcuni luminosi esempi più il ferreo per chiarire fino a che punto sapessero giungere i meccanici artifici dell'arte, anzichè per dar prova della vera sua potenza imitativa. Ed allorchè si proposerò di adombrarsi imitativi nel più alto significato della parola (4), non ad altro mirarono fuorchè a giungere agli affetti e le passioni poste in conflitto. Volei sostenere che la musica è più atta a imitare lo scroscio delle saette, il sibilar del vento e lo scalpito dei cavalli, anzichè esprimere il dolore di chi langue e muore, gli accenti passionati di un disperato amante, ecc., e non ososo che voler negare i più grandi pregi dell'arte, quella potenza per cui si resero immortali i nomi de' sommi compositori della scuola italiana, i quali salirono a incontestata celebrità appunto perchè colla musica seppero adeguare, anzi superare la massima potenza della poesia drammatica in cui non era vita se non scaturisce dalla pittoresca azione morale con tutte le sue più svariate modificazioni psicologiche.

Non per la maggior parte de' nostri lettori, che crediamo versata in sufficienza in simili disquisizioni da non avere bisogno dell'evidenza de' fatti a convincerli della verità di quanto affermiamo, ma per rimovere dal suo inconcepibile abbaglio l'anonimo bolognese crediamo ben fatto richiamargli alla memoria il terzo atto dell'*Otello* di Rossini. In questo solo brano di un sì lodato capolavoro, quanti esempi non si riscontrano da valere a confondere fino al rossore chi osi negare alla musica il potere di esprimere gli affetti e le passioni e sostenere che l'arte dei suoni è più ideale che lo Stabat? La patetica mestizia di Desdemona, il casto suo amore per lo sposo, e perfino il suo tristo presentimento della morte, con quale sublime e commovente verità musicale non sono dipinte nella sola romanza! E nella scena finale, la cupa disperazione del Moro, il delirio della gelosia, lo scherno atroce, il dubbio, la fitubanza, indi lo scoppio di un furor brutale che anela a saziarsi nel sangue d'una vittima erudita colpevole... Con quali sublimi ispirazioni non sono ritratte tutte queste fasi diverse di uno spirito sconvolto dalle più violenti passioni! Rossini in questa scena seppe adeguare l'immenso genio di Shakespeare, e ciò è quanto mai possa dirsi per affermare che la musica è drammatica per eccellenza, ovverossia, atta per eccellenza a dipingere le morali alterazioni dell'animo umano. Ma è vano il più a lungo diffondersi. Se il signor anonimo bolognese vorrà rindare colla sola rimbombanza la prodigiosa varietà di bellezze imitative (e ripetitive), sempre ben inteso nel senso morale e col mezzo idealistico dell'arte) di che è ricca l'ricordata composizione rossiniana, dovrà trovarsi ben mortificato d'aver preferita tale una eresia in fatto d'estetica musicale da togliere a chi osò porla innanzi il diritto di non più parlare di musica almeno per tre anni.

(4) È ben inteso, nel significato più proprio all'arte di cui si parla, che sarebbe ridicolo il voler pretendere che la musica con semplici suoni rappresenti delle immagini materiali. Veggasi la nota G.

come la melanconia, il coraggio, la gioia, la calma (G). E sicuramente lo *Stabat* di Rossini eccita quasi sempre il sentimento di una patetica mestizia, di una placida tranquillità mista talora alle forti commozioni che desta il grandioso ed il sublime.

Il sommo maestro parlando del suo *Stabat* mi disse che costretto a rivestir di note musicali quest' immo. conobbe l'impossibilità di evitare l'uno di questi due inconvenienti, o *annoiare il pubblico* colla monotonia cui costringe l'uniformità dei poetici concetti, o allontanarsi alcun poco dalla strettissima significazione delle parole per ottenere l'effetto che deve proporsi la musica, quello cioè d'interessare l'attenzione degli ascoltatori, e di procurar loro gradevoli sensazioni. Di questi due inconvenienti egli, saggiamente a parer mio, ha scelto il secondo. L'intento è stato favorito dal clamoroso successo universale che ebbe il suo bel lavoro (4). Che se si consideri, come pur troppo è vero, lo stato di decadenza in cui giace ora la musica sacra in Italia (del che si può di leggieri convincere entrando nelle nostre chiese ed udendo qual musica vi si eseguisca) bisogna convenire che la musica dello *Stabat* di Rossini ha molto più il carattere sacro che non l'odierna ecclesiastica, e che ove se ne imiti coscienziosamente e filosoficamente lo stile dai venturi compositori di musica per chiesa, sarà desso la prima norma di una nuova maniera, che senza perder nulla della castigatezza, della dignità, della santità che si conviene all'interpretazione, all'ornamento dei sacri canti della cristiana nostra religione, avrà il sommo pregio di arricchirli di più soavi melodie, di più espressive forme, di più sublimi e nuovi effetti strumentali e vocali.

Cessi dunque in cotesti critici d'Italia e d'oltremonte la mania di denigrare quelle Opere che hanno in loro l'impronta del genio; e si persuadano che le loro parole vanno sperdute dal vento, e non tolgono certamente niuno di retto sentire ed elevato ingegno, dalla via su cui li conduce lo studio dei classici. - Più degli altri tacciono i compositori di musica, che ben loro sta il silenzio, ove consideriamo l'immensa distanza che li separa da quel sommo, cui la posterità men severa, e più giusta tributerà sempre omaggi, arderà quegli incensi che fumano dinanzi agli altari dei grandi che furono, Mozart, Haydn, Beethoven!!!

(G) Con questa sua alquanto indeterminata definizione il signor anonimo bolognese ci fa dubitare che ci non sappia bene che cosa veramente debbasi intendere per imitazione musicale. E per tanto lo preghiamo a voler ricorrere alle opere filosofiche che trattano di proposito di simile importante argomento.

(4) Tutti i più accreditati giornali di Francia, il *Debate*, il *Courier français* il *Temps*, la *Gazette*, la *France musicale*, la *Presse*, ed altri cinque o sei giornali si accorrono nel dare elogi immensi allo *Stabat* di Rossini dopo la esecuzione fattane al teatro Italiano (*); la *France musicale* particolarmente discorre di questa uniformità d'opinioni di tanti giornalisti sopra il capolavoro di Rossini. Il signor Casamorata soltanto ha citato quel forse unico giornale che per sue particolari ragioni ha bandito la croce contro lo *Stabat* del gran maestro!!!
Nota del signor anonimo.

(*) Non però senza interpolare la loro parola di lode con isch'è la riflessioni critiche, e con quella indipendenza di opinioni che l'uomo di buon senso non ritenga mai, anzi più libero e confidente di sé professa allorchè si tratta appunto di celebrità già stabilite su inconcusse basi. È questo, checià voglia far credere in contrario il signor anonimo bolognese, fu appunto il caso del nostro collaboratore al cospetto di Rossini.
L'Estens.

(Segue il Supplemento).

STUDJ BIOGRAFICI.

CHERUBINI.

(Continuazione e fine; veggasi i N. 15 e 16).

« Il *Requiem* nel suo complesso, a mio credere è il capolavoro di Cherubini; nessun'altra composizione del grande maestro può sostenere il confronto con questa per l'ampiezza delle forme, la sostenuta elevatezza di stile, ed ove si omettesse l'impegnosa *Fuga* su quel brano di frase senza alcun senso - *quam olim Abraham promissisti* - dovrebbero ben ancor aggiungere, per la continua verità di espressione. L'*Agnus* a *decrecendo* supera tutto ciò che in questo genere è stato tentato: è la prostrazione per insensibili gradi dell'essere sofferente; lo si vede a poco a poco spegnersi e morire: lo si sente emettere l'ultimo sospiro. La fattura di questa partizione è inoltre di un pregio grandissimo: il tessuto vocale vi è stretto e nell'istesso tempo chiaro; l'istromentazione colorita, energica e sempre conforme al suo scopo. È inutile di aggiungere che questo *Requiem* è molto superiore all'ultimo da Cherubini composto pe' suoi funerali e che, giusta l'ultima sua disposizione, fu eseguito nella chiesa di San Rocco la mattina del 19. Il piano generale di questo è molto meno esteso: il soffio dell'ispirazione più di rado si fa sentire; quella specie di ruvidezza, o tendenza alla collera, che troppo sovente si rivela in alcune produzioni di Cherubini, qui è più sensibile, ed i pensieri non sono sempre di merito distinto. Contiene però varj interi pezzi di gran portata e della maggior bellezza: e tra questi principale il *Lacrymosa*. Nel 1855 volendosi eseguire il gran *Requiem* di Cherubini all'occasione de' funerali di Boieldieu, l'autorità ecclesiastica non volle più permettere che le voci di donna fossero ammesse nelle musiche da chiesa: perciò Cherubini si pose allora ad immaginare un nuovo *Requiem* per voci di uomini e lo pubblicò nel 1856, essendo in età di 76 anni; fu questo l'ultimo suo lavoro.

Le cose del Conservatorio di Parigi procedevano alquanto di freddezza, o per meglio dire andavano declinando, allorché si pensò ad affidarne la direzione a Cherubini, e colla nomina di questo uomo altrettanto probo e fermo, che sapiente, molti miglioramenti vi vennero introdotti. Si riformarono i costumi, si rianimò la passione pe' severi studj, e molti giovani d'incontrastabile talento segnarono in que' fasti una luminosa epoca, mettendo in pratica i buoni esempj e gli utili precetti di Cherubini. Egli per riuscir di maggiore utilità allo stabilimento, al quale per sì lungo corso di anni rendette i più importanti servizj, scrisse molte lezioni per una, due, tre e quattro voci, inserite nella famosa collezione dei *Solfeggi* del Conservatorio di Parigi: nei metodi di violino e violoncello dell'istesso stabilimento, segnò scelti bassi di accompagnamento, e nel 1855 in fine, presso l'editore Schlessinger, diede alla luce un *Metodo del contrappunto e della Fuga* il quale è una specie di riassunto delle lezioni ch'egli diede al Conservatorio dal 1795 al 1822, epoca in cui le funzioni di direttore lo obbligarono a rinunziare al professorato. Le regole vi sono esposte in modo conciso ma con chiarezza, e gli esempj tolti parte dalle migliori produzioni dell'antica scuola d'Italia, e parte dall'istesse Opere

di Cherubini, o da lui espressamente composti, sono altrettanti eccellenti modelli per la perfezione di stile. In questo notevole trattato, che per l'incremento dell'arte vorremmo fosse fra le mani di tutti i nostri studiosi del contrappunto, Cherubini dichiara e prova che la *Fuga* è il *fondamento della composizione*.

Affinché i lettori che si compiacessero ricorrere a questa biografia, compilata dietro i più riputati scrittori, siano informati di tutto quanto Cherubini operò e compose, è necessario risalire ancora al 1821, e notare come uno de' più belli concepimenti musicali il coro - *Dors noble enfant* - ch'egli introdusse nella *Bianca di Provenza*, Opera composta insieme a Boieldieu, Bertoni e Kreutzer e che sopravvisse alla circostanza che la produsse, cioè la nascita del Duca di Bordeaux. La rivoluzione di Luglio, sopprimendo la cappella del Re, privò Cherubini del posto di soprainendente e portò gran danno all'arte distruggendo una scuola modello di esecuzione e di composizione quanto a musica religiosa. Cherubini altre due volte ancora volle provarsi nel genere teatrale. Nel 1851 immaginò una introduzione per la *Marchesa di Brinvilliers* che fu giudicata mirabile per una certa freschezza ed energia al tutto giovanile; ed ultimamente nel luglio del 1855 fece rappresentare, alla *Grand Opéra*, *Ali-Baba* in quattro atti, cattivo melodramma di Scribe e Meville, nel quale intruse alcuni pezzi del *Koukouzi*, non adoperati nella *Faniska*. - L'*Ali-Baba* ci presenta il fenomeno di un vecchio di 75 anni che osa cimentar nuovamente le sue forze in un'immensa composizione, che non teme entrare in aringo colle fervide immaginative de' giovani compositori, e che ha conservato abbastanza di vigore per non rimaner vinto in quell'ardua lotta. La musica dell'*Ali-Baba* lascia scorgere qua e là che il compositore non volle o non seppe uniformarsi a tutte le esigenze della moderna esagerazione drammatica, ed in questo spartito non trovansi né la leggerezza, né il brio, né lo sfoggio delle risorse musicali del giorno: ma non si può negar che in varj pezzi siano degli squarci pieni di effetto. La romanza della *Damoreau*, il duetto fra Nourrit e Levasseur; l'incautevole terzetto de' ladri addormentati che serve d'introduzione al terzo atto, il finale dell'istesso ed un sestetto nel quarto provano ad evidenza che il genio del compositore non era spento e la sua abilità scientifica non aveva al certo scapitato. L'*Ali-Baba* a Parigi fu accolto freddamente. La Germania vendicò l'illustre settuagenario dell'ingratitude della Francia. Ivi in alcune città ebbe grande successo, ed è ancora nel repertorio di varj teatri transrenani.

Cherubini scrisse pure la *Primavera*, cantata a quattro voci ed orchestra; un *Canto sulla morte di Haydn* a tre voci ed orchestra, composizione lodata dal Carpani: diversi notturni e canoni a due, tre e quattro voci, due sinfonie a grande orchestra, una suonata per due organi, una fantasia per pianoforte, e tre quartetti per istromenti di arco di un squisito stile e che dovrebbero esser più generalmente conosciuti. Noi non ci dimenticheremo mai di averne udito uno diretto dal chiariss. Beriot, nel quale notavasi un *allegro* di un'espressione sì toccante che tutti gli uditori, compresa l'incomparabile Malibran, ne furono deliziosamente commossi.

Finché Cherubini ha conservato un po'

di forza rimase al posto che imponevagli il suo dovere e non si è deciso ad abbandonarlo che il giorno 5 dell'ora scorso febbrajo, non sentendosi più capace di occuparlo. A chi lo consigliava di chiedere un permesso di alcuni mesi, la cui prolungazione sarebbe stata facilmente ottenuta, ei soleva rispondere: « Non è da « uomo delicato ed onesto esigere ogni « mese l'emolumento senza averlo guadagnato. Io non sarei stato conciscente « col professore che fosse venuto a domandarmi un permesso: come dunque « potrei invocarlo per me? » In queste poche parole si riassume tutto il carattere dell'uomo e dell'artista.

Pochi di prima dell'ultima sua ora, la sua mente era ancor libera, il suo spirito pronto ed acuto, vigorosa la sua memoria. Ad un sol tratto la sua vita si è spenta. Il grande maestro spirò il martedì 15 Marzo a sei ore della sera, pronunziando interrotte parole, senza che alcuno di coloro che gli stavano attorno potesse prevedere che quelle parole erano l'estremo suo addio.

Sabato giorno 19 alle dieci ore antimeridiane, per rendere l'ultimo tributo al venerando compositore, eransi riunite al Conservatorio di Parigi più di tre mila persone, tra le quali notavansi gran numero di pari e di deputati, e tutte le notabilità letterarie ed artistiche della capitale. Il convoglio alle undici ore si diresse alla chiesa di San Rocco. I fiocchi del drappo mortuario erano sostenuti da Anber che succedette a Cherubini nella direzione del Conservatorio, Halevy, Raoul-Rochette e Leclerc. Una banda di 75 musicanti eseguiva delle marcie funebri, fra le altre la bellissima composta dal trapassato pe' funerali del Generale Hoche, che nella chiesa venne ripetuta da una banda militare, indi dall'orchestra. In seguito fra l'universale commozione, si eseguì il secondo suo *Requiem* da membri della *Società de' Concerti* ai quali eransi uniti i principali cantanti dei tre teatri musicali. Compiuto l'ufficio il funebre corteo si avviò verso il cimitero del *Père Lachaise* fra una straordinaria moltitudine di popolo, affollato sulle piazze e nelle strade. Un distaccamento del 68.^o reggimento di linea precedeva e seguiva il convoglio; ed arrivato al campo dell'eterno riposo rese gli onori militari al defunto come commendatore della *Legion d'onore*, insigne distinzione conferita a Cherubini un mese prima di sua morte, e per la prima volta in Francia accordata ad un artista di musica. Quattro discorsi furono pronunziati sulla sua tomba, il primo da Raoul-Rochette a nome dell'Istituto, il secondo da Lafont, a nome di Zimmermann, il terzo da Halevy, e l'ultimo da un allievo del Conservatorio a nome de' suoi compagni. Questi discorsi sono stati ascoltati con un religioso silenzio e tutte le persone stettero ferme al loro posto malgrado cadesse una forte pioggia con grandine.

Dopo i magnifici funerali di Boieldieu, giammai più splendido omaggio funebre in Parigi venne reso ad un compositore di musica. Già si pensa ad innalzare a Cherubini un decoroso monumento, e a tal fine la *Società de' Concerti* darà una grande accademia il giorno 24 aprile.

Come uomo, Cherubini, è stato differentemente, e più di una volta fors'anco, con ingiustizia giudicato. Le sue risposte ed i suoi moti di prima impressione parevano spiacevoli a motivo del suo carattere al sommo risentito, brusco, irritabile:

della sua soverchia ostinazione nel sostenere le metodiche sue opinioni, e dell'assoluta indipendenza che in esse dimostrava. Pure a chi si faceva a considerarlo attentamente, e quando egli trattava e parlava di cose indifferenti, oppure conversava con alcuni suoi amici intrinseci, non poteva a meno di apparire l'eccellente sua indole. Così ad onta della disuguaglianza del suo umore, e della severità delle sue massime, egli era adorato da tutti coloro che avevano a fare secoli. La venerazione che gli professavano i suoi allievi (fra' quali si annoverano Boieldieu, Auber, Caraffa, Halevy, Zimmermann, ecc.) partecipava quasi del fanatismo; e Cherubini li ricambiava di quell'affetto ond'era da loro amato. Halevy sopra tutti era da lui prediletto e veniva considerato come suo figliuolo.

Ei sempre rifuggi da quelle speculazioni che riducono l'arte ad un'industria: non iscrisse mai per solo spirito di guadagno, non conobbe intrighi né basse mene, e perciò non è da far meraviglia s'egli alla vedova ed a' suoi figli per retaggio lascia solo un nome immortale. Eredi di Luigi Cherubini sono l'Italia, la Francia e la Germania ed altre nazioni a cui appartengono oramai e gli allievi che egli ha formati e le Opere da lui composte. Possa la prima delle tre nominate nazioni mostrare la propria riconoscenza ad una delle più splendide sue illustrazioni, e render meno grave il proprio disordine di averla finora negletta, col ricorrere alle classiche composizioni dell'estinto maestro onde attingervi utili lumi e non volgar diletto, e così compensare gli amatori della buona musica delle tante abbiette profanazioni cui vediamo ogui di condannati i nostri teatri lirici!

Is. C.

CRITICA BIBLIOGRAFICA.

I.

Romance Variée pour le Piano expressément composée par S. THALBERG pour être publiée avec les nouveaux signes de la Réforme Musicale d'EMMANUEL GAMBALE (1).

Nell'ultimo numero di questa Gazzetta ci congratulavamo con noi stessi, osservando che il nostro articolo di polemica riguardante la *Riforma Musicale* del maestro Gambale, aveva già prodotto un frutto che appena osavamo sperare, e vogliamo dire, la promessa che il sig. Alighieri ci faceva di una serie di articoli da inserirsi tra breve nella *Fama* del 1842 destinati ad annichilare gli oppositori della *Riforma* stessa, tra' quali, per cortese distinzione, fummo annoverati dal sig. Alighieri suddetto. Davamo poi termine a quel brevissimo cenno, avvertendo il sig. Gambale, che in simili questioni le parole valgono tutt'al più la sola metà delle prove di fatto. Ed ecco in fatti che coi fatti per l'appunto il signor Gambale, prevenendo impaziente l'amico suo, si accinge alla saggia impresa di aprire gli occhi ai nonveggenti e di proclamare la sua vittoria.

Thalberg, che fino dalla sua dimora tra noi s'era protestato e a voce ed in iscritto caldo propugnatore della *Riforma Musicale*, ha steso per primo la mano amica al signor

Gambale e lo ha presentato di un suo nuovo pezzo dettato coi nuovi segni musicali della Riforma, e il qual pezzo al dire dello stesso sig. Emmanuele Gambale - *devra former la pierre angulaire d'un nouvel édifice musical, auquel la générosité artistique du célèbre Pianiste servira d'épave contre la jalousie de ceux qui sans examen consciencieux ont cru pouvoir ériger en Italie un tombeau à la Réforme*. Così scrive il nostro signor Emmanuele Gambale. Le parole che abbiamo qui riportate fan parte di una lettera che precede la romanza della quale brevemente toccheremo; sulle leggiadre e veramente gentili espressioni di che è condita quella lettera di dedica, tiriamo un velo, non essendo noi avvezzi a farci carico delle aberrazioni di chi parla accecato da ingiusta collera.

Questa *Romance Variée* è infatti come le *Romances sans paroles* di Thalberg, una Romanza anch'essa senza parole; la quale si ripete due volte sovrapponendo a ciascuna delle ripetizioni i soliti e prediletti arpeggi o fioriture dell'autore, che sembra sempre più accarezzare questo suo metodo di comporre, divenuto forse oltremodo sbrigativo per lui, ma per noi, abbenchè sempre elegante, troppo trito e dimemmo noioso.

Ma per avventura il celebre compositore, sia per non essere ancor egli stesso perfettamente addentato nel sistema Gambale, sia colla speranza d'essere più presto in questo primo saggio letto e compreso dal volgo, avrà voluto tenersi espressamente, in codesto suo ultimo componimento, ad un genere al tutto semplice, comune e facile: ben inteso, parlando comparativamente alle altre opere del rinomato pianista. Anche alcuni errori incorsi nella stampa di questa *Romance* giova attribuirli più che altro alla poca perizia dello scrittore nell'uso de' nuovi segni musicali, anziché ad assoluti errori di stampa; mentre vogliamo ritenere che il signor maestro Gambale avrà voluto essere ben diligente ed attento, acciocché almeno in questo primo esperimento, nessuna negligenza tipografica avesse a tradire le intenzioni del manoscritto del pianista compositore.

Gli errori da noi notati nella lettura di questo pezzo, e che qui amiamo riportare allo scopo che qualche studioso del nuovo Metodo non abbia a torturarsi la mente più del bisogno, sarebbero per esempio i seguenti:

Alla pagina seconda, sbarra quarta, rigo della mano sinistra, tempo quinto, primo indicasuono (vulgo nota) avvi un *Ra* (vulgo *la bemolle*) sottoposto a un *Ta* (vulgo *si bemolle*): ebbene quel *Ra* dev'essere pure un *Ta*, tredicesima (vulgo ottava) inferiore del *Ta* suaccennato.

Passiamo alla pagina quarta, sbarra prima, rigo della mano destra, ultimo tempo, dopo il segno di riposo primo e superiore indicasuono, vi si trova un *Ca* (vulgo *re bemolle*) che pare doversi tramutare in un *Fa* (vulgo *mi bemolle*). Questo veramente sembra semplicemente un errore di stampa, perchè l'indicasuono è posto all'elevazione del *fa* e non gli manca che la lineetta alla testa.

Alla pagina ultima, sbarra ultima, rigo della mano sinistra, tempo terzo, indicasuono quarto; il *La* (vulgo *Mi*) sembra doversi cangiare in *Ra* (*la bemolle*).

Poco corretta ne sembrò pure la maniera di scrivere nella quarta pagina, (sbarra terza, tempi terzo e quarto, mano dritta)

la frase della cantilena principale: dove il *Ma* (*fa*) che è tenuto tutto il tempo sembrerebbe doversi tenere due soli terzi di tempo per risolvere sul *fa* (*mi bemolle*) dell'altra mano: e così pure il *ca* (*re bemolle*) del tempo seguente sembra non doversi tenere che un terzo di tempo per continuare la cantilena sul *Ta* (*si bemolle* e *Pa* (*sol*) dell'altra mano, dappoiché ne pare che l'intenzione dell'autore fosse di ottenerne la melodia *ma, fa, ca, ta, pa* (*fa, mi bemolle, re bemolle, si bemolle, sol*). Almeno il modo nel quale è scritto il primo di questi due tempi deve ritenersi per vera impurezza armonica.

Così pure per ultimo siamo alquanto dubbiosi se nella quarta sbarra della terza pagina, tempo sesto, rigo della mano dritta, il sig. Thalberg, invece del secondo indicasuono *fa* (*mi bemolle*) non abbia avuto intenzione di scrivere, come poco più indietro la (*mi bequadro*); e più sotto alla sbarra quinta, pagina stessa, tempo ultimo, mano dritta, secondo indicasuono, in luogo del *ta* (*si bemolle*) si desidererebbe il *va* (*si bequadro*).

Poniamo queste ultime osservazioni come semplici reticenze, asserendo noi pure che nulla urtano colla severità delle regole armoniche, ma che nella composizione in discorso ci sembrarono null'altro, che una meschina ricercatezza di nessun buono effetto.

La Romanza è nel tuono di *Ra naturale* (vulgo *la bemolle* maggiore): la melodia che forma la Romanza propriamente detta viene preceduta da un breve ritornello di poche misure, dopo le quali ella si apre soavissima e d'impronta italiana; viene subito dopo variata, o per meglio dire, ripetuta con fioriture non dissimili da quelle adoperate dallo stesso autore a prima variazione della preghiera del Mosè, le quali alla seconda parte della cantilena si tramutano in altre non meno comuni, fino a che il compositore accenna di rimettersi di nuovo sul tema per una terza variazione, cioè che però non succede così subito, ma invece l'autore si travia in un labirinto di transizioni cromatiche, che eseguite nel tempo giusto, vale a dire in molta fretta, sfidremmo la testa più armonica dell'universo a poter comprendere, e seguirne l'andamento precipitato e diremmo accalcato.

Senonché il tutto poco dopo si agguasta, e con una preparazione, la quale potrebbe ancora maggiormente essere prolungata e far sospirare di più il ritorno della deliziosa cantilena, si rimette l'autore alla terza variazione, la quale pure in mezzo a' soliti arpeggi fa sempre spiccare affettuosa e marcata la melodia. Dopo di che chiudesi a drittura *pianissimo* questo pezzo, che se non altro, per i pregi della lodata cantilena, può formar il passatempo gradevole di tutti que' nostri pianisti, i quali amano congiunta all'eleganza del componimento una difficoltà d'esecuzione non isconfortante.

Avanti di dar termine a questo Cenno, vogliamo pregare il chiarissimo *Riformatore della musica* sig. Emmanuele Gambale a tenerci per iscusati se nell'esame di questo nuovo lavoro del signor Thalberg siamo caduti, forse involontariamente, a far uso ancora di qualche termine tecnico musicale non consentaneo alla *Riforma* da lui immaginata. Ma fino a che egli non pensa ad onorare e rischiare l'arte col da tanto tempo promesso suo *Trattato d'Armonia* (il quale, ad appoggio delle sue dottrine avrebbe dovuto pubblicare unitamente alla

(1) Milan, chez l'éditeur Emmanuel Gambale rue de la Spiga N. 1384, chez le libraire André Ubicini, Corso Francesco, N. 610, et chez le papeter Joseph Penuti, rue del Pesce, N. 4981.

scuola della nuova segnatura, e questa anzi non far apparire se non se come un'emanazione di coelesta *Rivoluzione armonica*); noi poveretti non possiamo che aggirarci ancora per entro alla misera e ristretta sfera del nostro vecchio sistema armonico, e perciò non ci è dato fino ad ora che servirvi de' vecchi termini d'arte, forse già abiturati dal signor Gambale.

Avvertiamo perciò seriamente l'egregio Riformatore, che da noi, e seco noi da tutta l'arte musicale attendesi colla massima ansietà la comparsa di questo nuovo *Trattato armonico*, senza del quale (né può essere chi voglia negarecelo), per quanto lodovole ed ammirabile possa anche apparire agli occhi di taluno codesta Riforma, essa non sarà mai altro (per servirvi delle parole medesime del chiaro Maestro) che una semplicissima ed isolata *pierre angulaire* d'un edificio, che non esiste; e il qual edificio fino ad ora l'arte non saprebbe neppure debolmente intravedere con qual disegno sopra siffatta *pietra* possa innalzarsi.

Alberto Mazzucato.

II.

Solfeggio a due Voci di A. Panseron (1).

Augusto Panseron, professore di canto al Conservatorio di Parigi, dedicava ultimamente al suo istitutore ed amico Berton, parimenti professore nello stesso stabilimento, un'opera col titolo di *Solfeggio a due voci* composto di 50 lezioni progressive da solfeggiarsi e vocalizzarsi.

Il signor Panseron non attendendo i giudizi altrui, fa egli stesso, nella prefazione di questa sua nuova opera, mille elogi dell'utilità di tale lavoro, e ne dice che studiato codesto libro, l'artista musicale si troverà sicuro non solo dell'esecuzione de' duetti, ma anche de' terzetti, quartetti, quintetti, infine di qualunque pezzo d'assieme, il che non è dir poco; e perciò, aggiunge egli, consiglio gli allievi di dedicarsi seriamente a questo genere di musica. In seguito l'autore ne accenna il modo di studio da tenersi nell'esecuzione del suo *Solfeggio*, si dai soprani, come dai tenori, dai bassi, contralti, e così via discorrendo. *Compito lo studio di questi solfeggi*, continua il signor Panseron, *sarà giovevole d'esercitarsi con de' terzetti e quartetti, al quale scopo posso mettere in vista la mia opera pubblicata sotto il titolo di Récreations vocales*. Dice che da vent'anni in qua non ha fatto che insegnare la musica vocale; che diede alla luce metodi per tenore, soprano, basso, baritone, contralto; che questi metodi furono adottati in Francia e all'estero; che ha pubblicato l'a, b, c, musicale, e che finalmente l'anno venturo farà di pubblica ragione un metodo di solfeggio in ogni chiave e con cangiamento di chiavi, dell'importanza del quale egli stesso asserisce essere inutile parlare. Dice ancora di più: vale a dire che fino a questo momento, tutti i solfeggi non furono che lezioni ed esempi d'abitudine, e che egli il primo (1) risolve il gran problema di far progredire lo studioso dal *cognito all'incognito*. Chiude questa modesta prefazione avvertendoci che colla promessa sua ultima opera avrà compiuta niente meno che la sua missione, avrà raggiunto il suo scopo, e fornito all'arte vocale un corso completo. Di tutte queste meraviglie che ci racconta il signor Panseron, fiammene per buone pur anche una sola metà, un terzo, un quarto se volete, un decimo anche, e vedrete che ne rimarrà sempre in buona dose ad elogio di quest'opera, che racchiude in fatto molte cose degne d'elogio, in ispecial modo nella ragionata *progressività*, nell'eleganza e facilità delle cantilene, nella giusta tessitura vocale, nella varietà delle forme melodiche e delle loro combinazioni, e, cosa insolita, anche nella purezza e nell'intreccio contrappuntistico e ad un tempo non pedante sì del canto com'anche degli accompagnamenti. Questi solfeggi insomma vogliono essere caldamente raccomandati alla gioventù studiosa del canto.

A. M.

(1) Milano, presso Giovanni Ricordi.

SCHERZI.

I Virtuosi antichi e i Virtuosi moderni.

I Virtuosi del tempo nostro che altro sono essi se non se i così detti menestrelli o menestrieri dei bei primi tempi del medio evo? Vero è però che qualche differenza esiste fra gli antichi e i moderni Virtuosi. I contemporanei di Federico II di Svevia e del re Manfredi cantavano *gratis ed amore*, e si

accontentavano di aver tavola ed alloggio in questo o in quel castello, e di essere guardati con occhio benevolo da qualche Dama dal biondo crine e dal sospiroso petto. Che se talora accettavano qualche regalo dalla munificenza dei principi e dei re, creduto avrebbero commettere un atto poco cortese se tosto non lo umiliavano ai piedi della dea del loro cuore. Di solito essi facevano udire i loro melodiosi accenti nel silenzio della notte, al bel chiarore di luna. Viaggiavano soletti, a piedi e senza altro bagaglio tranne la loro cetra, qualche libricolo di poesie provenzali, e qualche pegno di affetto della lor amanza. Mangiavano poco; qualche piccola focaccia con miele, un po' di mandorle e di uve secche, ecc.; bevevano pochissimo, acqua di fontana o di ruscelletto, e alla festa qualche bicchieretto di vino siciliano.

La loro mente non pascavasi che della contemplazione del bello poetico e della metafisica del cuore; essi non consideravano questo basso mondo che come l'ignobile palco scenico della loro gloria; i loro pensieri erano sempre nell'aria, nel cielo, in mezzo alle immagini della più pura e casta bellezza, fra le soavi ed angeliche fantasie dell'amore il più nobile e sentimentale. Una bella composizione poetica, una canzone, una sirventese scritta con armoniosi versi a' loro occhi aveva maggior pregio di qualsiasi altro tesoro. Un atto di virtù e di fedeltà in amore era da essi apprezzato meglio di qualunque ricchezza. Quando intervenivano alle feste e a' tornei che i marchesi od i baroni castellani davano ai signorotti del contado, essi formavano l'oggetto della venerazione delle dame e dei cavalieri; le loro parole, i loro atti spiravano sempre la più dolce, la più ingenua virtù.

Il loro gentile aspetto, la molle liscia della loro chiome innannellate, e delle loro pallide guancie, esprimevano tutto il candore del loro animo unicamente educato alle più tenere e patetiche emozioni.

Quanto sono mai diversi dagli antichi i moderni menestrelli ossia Virtuosi! Costoro non si accontentano già della vita poetica. Essi pensano prima di tutto alla parte materiale della loro esistenza, indi se hanno tempo di pensare anche alla intellettuale, bene; se no, poco loro importa. Ed è per questo che quando, dopo avere studiata la professione, cominciano a diventare celebri, volgono il primo pensiero ad ottenere grossa paga; quindi fatta la scrittura, studiano di viaggiare dall'una all'altra piazza coi migliori comodi possibili, poi attaccano lite cogli osti e coi locandieri se sono mal serviti di tavola e di letto. Essi vivono come tanti Pascià, si guardano bene dall'esporsi al menomo insulto dell'aria, stanno a letto sino a giorno inoltrato, e, quando si alzano, si avvolgono sino al mento in una grande veste da camera alla turca o alla cinese, si provano la voce tossendo e sputando, bevono acqua calda zuccherata, prendono il caffè od il the cogli amici, cogli adulatori, e coi giornalisti cortesi, ricevono le visite dei dilettanti più distinti della città, danno qualche occhiatina alla sfuggita o solleggiano sotto voce la parte dell'Opera nuova, escono presso l'ora del pranzo, fanno un giro al pubblico passeggio, salutano i conoscenti con dei cordiali baciamano, poi vanno a tavola, mangiano e bevono allegramente, indi entrano in teatro, si chiudono nel camerino, s'impiasticciano il viso di belletto, si tingono

i capelli, s'imbottiscono le gambe, si pongono la parrucca e la barba posticcia, si avvolgono nella toga romana o nella corazza, e si presentano sul palco a fare di sé meraviglia al pubblico.

Essi non pensano, non sognano, non parlano che teatri, che accademie, che paghe, che scritture, che quartali; non hanno vera venerazione che per l'agente teatrale che li mette a posto, per l'imprenditore che li paga, per l'articolista che li loda alle stelle anche quando fanno fiasco, per i fanatici che li applaudono e li chiamano fuori, dopo che hanno suonato alla peggio. Tutto il resto della terra è per essi un veronulla. Si agitano pure gl'imperi, si scontrino pure in battaglia gli eserciti, le città cadano pure; essi sbadigliano se parlate loro di tali cose, o tutt'al più cantarellando qualche motivetto, interrompono la narrazione dei disastri di Cabul o delle sconfitte di Abd-el-Kader per farvi ammirare una bella passata di tuono o un *si* di petto, ovvero per darvi la nuova che qualche loro rivale è stato sonoramente fischiato.

Chiedete a me se questo vivere di spassi, di buon tempo e di spensierataggine, sia il più proprio ad elevare il genio degli artisti alla sua più nobile altezza, e vi risponderò che no. Ne anche i più prediletti della natura ponno giugnere a toccare la vera eccellenza nelle arti, se ai sentimenti del cuore, se alle più gentili e recondite facoltà della mente non danno sviluppo ed impulso con quella educazione di spirito e di pensiero che forma gli uomini sommi di tutte le categorie dell'umano sapere.

E voi, virtuosi moderni, che diventando grassi e palluti negli agi procacciati a furia di trilli, gorgheggi, e cabalette, e cavatine, e roudò, vi circondate della più densa ignoranza di tutto ciò che non ha a che fare colla vostra speciale enuda tecnologia; voi che paghi di saper volare colla vostra voce sui varj registri della scala, di saper filare i tuoni, lisciarli e trillarli, spingere e rattenere il fiato con bel garbo, ecc., voi menestrelli o menestrieri del dì d'oggi che, imparata materialmente a memoria la vostra parte, non vi curate per ombra di conoscere lo spirito, di penetrare il concetto poetico del dramma in cui dovete rappresentare un personaggio del quale non avete la menoma idea storica; voi, tante volte salutati esimii ed immortali che vi pensate di aver toccato l'apice della musical gloria quando giugneste ad ottenere da un impresario una paga di cinquanta o sessanta mila franchi per anno e coi vostri risparmi poteste porre insieme un bel patrimonio di beni stabili e di effetti bancarii; credete voi di essere artisti veramente sublimi, e di valer meglio dei menestrelli o virtuosi del bel tempo di re Manfredi e di Raimondo Berengario, i quali ben di rado avevano più di cinque soldi in tasca e non possedevano altra ricchezza mobiliaria fuorché il liuto che portavano sempre con se o la catenella d'argento ricevuta in dono da qualche gentile castellana dilettante di romanze provenzali? Per me, in verità ci ho i miei bravi dubbii.

B.

AD ALCUNI GIORNALI MILANESI.

Alcuni de' nostri giornali milanesi hanno pigliato in mala parte i *Cenni* dati dal signor A. M. nel foglio scorso di questa Gaz-

zetta sui diversi giudizi recati intorno allo *Stabat* di Rossini. Brameremmo poterli persuadere che quei *Cenni* furono dettati dal nostro collaboratore unicamente nello scopo di offrire compendiate le più marcate opinioni del nostro *Giornalismo*, anzi che di discutere del valore di esse. — Che se al detto signor A. M. è caduta dalla penna qualche parola che possa interpretarsi suggerita in questo ultimo senso, ciò vuol dire che v'ha de' casi in cui nel riferire anche nudamente il concetto dei detti altrui riesce proprio molto difficile il farlo in modo che o tanto o poco non appaia il diverso sentire. Ma questo non può essere preso in significato d'offesa se non da una suscettività soverchia. Quanto a noi, dal di che ci siamo accinti a redigere questa *Gazzetta* specialmente dedicata agli studi ed alla critica musicale, come ci siamo proposto di conservare assoluta indipendenza ne' nostri giudizi, così vogliamo rispettare sempre quella degli altri, anche allora quando non sia importante, come nel caso dello *Stabat*, l'occuparsene direttamente.

Aggiungiamo due parole in particolare al *Figaro* ed alla *Moda*. Al *Figaro*: ci gode l'animo di avergli dato occasione di spiegare l'opinione sua intorno al merito dello *Stabat* meglio di quanto non abbia fatto nel suo primo articolo, il cui senso, per dir il vero, fu generalmente interpretato nel modo poco favorevole col quale lo abbiamo inteso noi. Alla *Moda*: si dia la pena di rileggere l'articolo del signor maestro Perotti e l'altro del maestro Cammorata ov'è parlato diffusamente della sacra composizione rossiniana, e si persuaderà che le opinioni manifestate da quei due nostri collaboratori, se differiscono in qualche punto secondario, concordano pienamente nell'insieme e ciò che più conta, sono esposte, bensì con rispettosi modi, ma ad un tempo con quella franchezza che nasce da un'interna persuasione non pigliata a prestito dalla voce pubblica ma desunta dai propri studi. G. B.

INVENZIONI MUSICALI.

Riproduciamo con piacere il seguente articolo del *Figaro* nel quale senza veruna pompa ciarlatanesca e senza quel corredo di ampollose millanterie che tante volte spargono di ridicolo anche la promulgazione di non inutili scoperte, è riferito il risultamento di alcuni studi fatti da un benemerito meccanico italiano. Però noi crediamo necessario avvertire i nostri lettori che il Pantofono e il Musicografo del sig. Masera di cui con giusta lode parla nel *Figaro* il sig. Malvezzi, non è invenzione recente ma risale a molti anni addietro. Veggasi il pregevole dizionario della musica del dott. Lichtenhal, il quale ne dà un cenno tratto dalla *Gazzetta Piemontese*. S'aggiunga quanto al Musicografo che già fino dal 1741 un prete a Londra di nome Creed tentò dimostrare la possibilità di una tal opera d'arte. Veggasi il detto Dizionario alla parola macchina di notazione

NUOVE MACCHINE MUSICALI.

Venni gentilmente invitato, or son tre giorni, dal signor Stefano Abate, negoziante di clavicembali, ad assistere ad uno sperimento meccanico-musicale, che in

casa sua alla presenza di varie ragguardevoli persone dava il rinomato macchinista Giuseppe Masera da Chiavari, impiegato nell'arsenale di Torino, già ben accetto al re defunto Carlo Felice, ed ora premiato dal re Carlo Alberto con medaglia d'oro di prima classe; e son ben lieto di esservi intervenuto. — Il suddito sig. Masera ci offerse ad esaminare una macchinetta da aggiungersi al pianoforte comune che fu così denominata *Pantofono*; giacché per mezzo di essa chiunque, anche ignaro della musica, trovandosi in grado di eseguire qualsiasi suona, qualora si dia solo la pena di trascrivere a traforo su d'un cartoncino il pezzo musicale stampato o scritto dietro il metodo dal Masera indicato, e di fissare il cartoncino traforato ad un cilindro; la macchina messa in moto eseguisce poi il pezzo od i pezzi da sé sola.

Nè a questo risultato, sebbene già lodevole, si arrestò il genio creatore del Masera, che anzi procedette ad altra invenzione molto più importante e maravigliosa. Egli sovrappose al cilindro già nominato una tastiera messa in relazione diretta col cilindro stesso e col pianoforte per mezzo d'ingegnossimo macchinismo, onde avviene che il suonatore, toccando i tasti mentre il cilindro gira, e mentre intorno ad esso si avvolge un cartoncino vergine, fa suonare al solito le corde, e intanto sul cartoncino restano segnate le note col rispettivo loro valore e con tutti i loro accidenti. Quindi è che il *Pantofono* colla tastiera potrebbe appellare con vocabolo greco il *Musicografo*. Due signori si provarono ad eseguire sul gravicembalo munito del Musicografo due differenti motivi, e questi non solo rimasero sul cartoncino segnati perfettamente, ma un momento dopo, cioè appena traforato il cartoncino, si ebbe la grandissima sorpresa di udire ripetere fedelmente dalla macchina messa in moto. A rendere perfetti i due suindicati mirabili congegni mancherebbe solo che il cilindro non fosse messo in moto dalla mano dell'uomo, ma sibbene da una specie di *cariglione*, e che nell'esecuzione delle suonate si potesse anche ottenere il *piano* e il *forte*, al che ha già pensato il suddito Masera, ed ha già in pronto gli opportuni meccanismi.

Tanto il *Pantofono*, quanto il *Musicografo* servirebbero non solo a procurare innocenti dilette ad ogni genere di persone in ogni tempo ed in qualsiasi circostanza, ma a ben anche a conservare, quando lo si creda opportuno, gl'improvvisi musicali; ciò che ne sembra la sua più vera e nobile destinazione.

Luigi Malvezzi.

NOTIZIE VARIE.

Parigi. — *Les Deux Journées* di Cherubini furono riprodotte al Teatro Reale dell'Opera Comica, e i concussori della musica le accolsero con quel favore che vuol essere riservato per le occasioni distinte. E la ricomparsa di un simile capolavoro del teatro musicale francese, deve appunto annoverarsi fra queste. I Giornali parigini seppero compiacere le ammirate lodate di direttori dell'Opera Comica, i quali col richiamare all'onore della scena una delle più acclamate produzioni dell'illustre compositore ora defunto, mirarono a rendere un giusto omaggio alla gloriosa sua memoria anziché a consultare quello spirito di bassa speculazione che è la guida suprema degli impresari in questi. I primi mentre giovani al progresso dell'arte giovane anche a se stessi; gli altri, ingannati dalla loro male intesa economia cooperano al sempre maggiore scredito della scena musicale e sono in ultimo punto dal vedere i loro teatri vuoti, e dal sapersi giustamente bersaglio alle censure e al biasimo degli imparziali.

Dopo la sua partenza da Milano, Thalberg ha dato i seguenti concerti: uno a Torino; tre a Nizza, l'ultimo de quali a beneficio de' poveri; quattro a Marghera di cui tre al gran teatro ed uno nella sala della Borsa per i poveri alla presenza di 8 mila persone; due a Montpellier; uno a Nimes; quattro in dieci giorni a Lione, ed uno a Dijon per i poveri. Da per tutto e sempre con straordinaria affluenza di spettatori e con entusiasmo crescente. Questo pianista per eccellenza la sera del 12 corrente si è prodotto al teatro italiano e già da molti giorni prima tutti i posti erano stati occupati.

I compositori di musica e scrittori di drammi e commedie in Italia leggendo il seguente riassunto de' diritti d'autore percepiti nel corso degli ultimi cinque anni in Francia non potranno a meno d'invidiare la fortunata sorte de' loro confratelli.

4837-38 introiti franchi 719,722.
4838-39 769,924.
4839-40 758,348.
4840-41 885,454.
4841-42 842,394.

Totale di cinque anni 3,967,950 franchi.

Nel solo 4841-42 gli eredi di Dalayrac (morto fino dal 1809), hanno percepito fr. 533 52; quelli di Gretry (morto nel 1813) fr. 4792 45, ecc. — A Donizetti per la sola *Lucia di Lammermoor* fatta da lui tradurre in francese, si vuol in tre anni sian toccati più di venti mila franchi.

Berlino. — Molti giornali hanno pubblicato una lettera del Ministro dell'interno diretta a Spontini, colla quale questo celebre maestro fu dichiarato sciolto dagli impegni che fino dal 1819 lo ponevano in relazione coll'intendenza generale de' teatri reali. Gli vennero però conservati tutti i titoli e tutti gli emolumenti di prima, onde a suo bell'agio e giusta il desiderio di S. M. potesse per l'avvenire dedicarsi interamente alla composizione.

Anche qui lo *Stabat* di Rossini, eseguito due volte colla maggior pompa e col più gran successo, mise in movimento tutti i dilettanti, professori di musica e giornalisti. I primi rimasero sorpresi delle ispirate bellezze che abbondano in quell'importante componimento; i secondi taciarono alcuni pezzi di poco adatti alla sublimità e severità che convenzioni alla musica sacra; gli ultimi pubblicarono de' giudizi fra loro assai contraddicenti.

STRASBURGO 31 marzo. — *L'Accademia di canto* ha solennemente inaugurata la riorganizzazione de' suoi esercizi pubblici colla *Stabat* di Rossini e colla gran scena, coro ed aria della seconda parte dell'*Orfeo* di Gluck. Un'ora. — L'Asilo infantile istituito pel venerabile Santo la carità pubblica ad assistere nella chiesa di Santo Spirito allo *Stabat* del Pergolesi cantato dalle brave alunne dell'udinese Istituto filarmonico e filodrammatico. La soave armonia di quel cantico religioso pareva giugnere più gradita all'orecchio degli astanti, inasche la si udì dalle voci medesime che nei sociali trattenimenti fanno sentire le composizioni de' melodrammi teatrali. Ed è per esempio inimitabile, fra le semplici pareti di quella chiesa, la carità pubblica, la religione, e quelle gravi cantilene coprirsi in bell'accordo a commuoverci l'anima a pietosi sentimenti. — Così le più svariate istituzioni sociali cooperano a vicenda al benessere comune, ove le fecundò un intimo senso di operosa carità. (Dalla Favilla).

BOLOGNA. — Taluno avendo fatto osservare a Rossini che la bella voce di Miss Clara Novello non era accompagnata da un talento drammatico abbastanza grande: «Cio è vero», rispose il sommo de' maestri, «ma spero benanco ch'essa non lo avrà giammai... col loro furor drammatico i cantanti del giorno d'oggi ci danno piacere sei mesi, e poi ci straziano le orecchie pel rimanente della loro vita. Quanti esempi in appoggio di questa sentenza che può dirsi giusta fino a un certo punto, ciò solamente allorché si riferisca all'abuso della drammatica espressione. Vociferaci che Rossini si occupi a porre in musica la sequenza de' morti — *Dies irae* — certamente all'incomparabil suo genio offrirà più vasto campo della flebile e monotona leggenda di Fr. Jacopone da Todi. I. C.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.
DI GIOVANNI RICORDI.

Musique de Conversation

Impromptu pour Pianoforte

PAR

E. T. LIEBK

Op. 25. - Fr. 5 50.

DIECI PICCOLI DUETTI FACILI

per due Flauti

DI

BERBIGUER

Op. 142 - Fr. 5.

CLEMENZA DI VALOIS

MUSICA DEL M.^o

V. PABUSSI

Riduzione completa per Pianoforte solo

Fr. 18.

(L'istess'Opera è pure pubblicata completa per Canto con accompagnamento di Pianoforte).

SIX CAPRICES DE CONCERT

pour le Violoncelle

PAR

C. SCHUBERTH

Op. 4.

Pour Violoncelle seul . . . Fr. 5 50

Avec accomp.^t d'un 2 Violoncelle » 4 —

Avec accomp.^t de Piano . . . » 5 —

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

NB. Si unisce a questo foglio il pezzo N. 4 dell'ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omenoni N. 4720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 18. DOMENICA
1 Maggio 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.^o di contocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émeuver.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

LA MUSICA SACRA IN ITALIA

Lettera quarta del signor FÉTIS intorno alla musica in Italia; al Direttore della Gazette musicale di Parigi.

Riproduciamo quest'altra lettera del signor Fétis onde i lettori nostri abbiano novello argomento di farsi ragione del modo col quale l'illustre professore di Bruxelles viene giudicando dello stato dell'arte presso di noi. Senza farci carico di scendere per ora a parziali confutazioni, dobbiamo però avvertire che in mezzo a diverse esagerazioni ed errori vi si trovano sparse alquanto amare verità che pur troppo non denno essere dissimulate da chi vorrebbe vedere restituito tra noi all'antico splendore un importante ramo della musica al presente in Italia sì negletto o peggio.

Il modo molto severo col quale il signor Fétis osserva le nostre cose musicali potrà per avventura essere scusato da chi rifletta che forse più che da altro è a lui consigliato dal grande suo zelo d'artista; ma certamente questo suo zelo sarebbe d'assai più lodevole ove non si scompagnasse mai dalla imparzialità e dall'esattezza. A rimediare in parte a questo male, in proposito almeno di quanto ci dice sullo stato della Musica Sacra in Italia, avremmo potuto, nella guisa stessa che abbiamo fatto altra volta, apporre alla sua lettera diverse note destinate a rettificare i suoi errori. Ma ci parve più opportuno lasciar libero il campo a più abili di noi e meglio informati delle particolarità del soggetto di cui si tratta. Invitiamo quindi quanti eruditi musicali italiani si trovano interessati per proprio special conto a porsi in discussione col detto signor Fétis perchè ci vogliano trasmettere tutte quelle osservazioni ch'essi bramavano vedere pubblicate all'uso di ribattere le meno giuste asserive contenute nella lettera che qui si produce. — A ciò poi ci induciamo tanto meglio in quanto che siamo persuasi che nessuno potrà difendere l'onore della musica sacra italiana più validamente di coloro medesimi che hanno maggiore e più diretto interesse a sostenerlo. Per conto nostro ne pare di far abbastanza col dichiararci pronti a dar posto in questi fogli ad ogni scritto dettato a tale scopo. Se il signor Fétis ha torto di dir tanto male delle condizioni in cui trovasi la musica in Italia, chi ha maggior obbligo e può meglio ribattere le sue accuse di coloro a danno

de' quali vanno a cadere le accuse stesse? — E ormai tempo che i nostri signori maestri si risolvano ad adoperare la penna, non solo a stendere partiture e a far del contrappunto, ma ben anche a formulare i loro pensieri, ad esporre le loro teorie, a divulgare le loro dottrine, od almeno a combattere pel loro onore quando sembra ad essi che gli stranieri non lo rispettino. Alcuni esempi di simil genere di studii, poco men che nuovi nel mondo musicale italiano, furono dati da diversi collaboratori di questa Gazzetta. Bramiamo che tali esempi sieno imitati da quanti dotti pratici musicali non si accontentano della sola gloria di più o meno felici scrittori di crome.

Bruxelles, 31 Gennaio 1842.

Signore,

Lo mi era proposto d'intrattenere in prima i vostri lettori con tutto ciò che riguarda l'attuale condizione della musica drammatica in Italia, e poscia ragionare dei cantanti, delle orchestre, dei cori di teatro, della esecuzione cioè delle Opere, dopo aver fatto una rivista ai compositori; ma, riflettendoci sopra con la mente, io credo che sia meglio di compiere ciò che riguarda i maestri parlando delle loro composizioni da chiesa.

Io ho sovente studiando considerato la direzione che è stata data alla musica religiosa dappoi che si abbandonò il canto fermo, per seguire il canto figurato e moderno. Io dico che allora la musica di chiesa perdette il suo profondo carattere, e lo spirito di preghiera, ed invece assunse accenti passionati e drammatici. La prosa della messa de' morti, lo *Stabat Mater*, il *De profundis*, le stesse parti della messa da vivi divennero tanti drammi in ragione della natura più o meno favorevole delle parole. In prima gli effetti drammatici furono dolci, e piuttosto teneri ed espressivi che passionati; ma a poco a poco s'incominciarono a tentare gli effetti più forti, e una maggior potenza di suoni, onde questo costante progredimento ha portato gli eccessi di mettere in ufficio trombe e tromboni, che alle composizioni di musica religiosa danno sembianza più di baccanali, di grida forsennate, e di accenti di disperazione, che del raccoglimento de' devoti cristiani riuniti a pregare (1).

(1) Da queste parole pare che il signor Fétis voglia condannare l'uso del completo apparecchio strumentale nella musica ecclesiastica. Noi non sapremmo per qual

gli italiani assai meno che i tedeschi e i francesi sono trascorsi in quest'abuso, e mentre che le loro Opere sono divenute così romorose, essi nelle loro musiche di chiesa hanno conservato un poco della tinte inorpellata della fine del secolo decimotavo. Si può piuttosto far loro rimprovero di un certo brio triviale nella loro musica di chiesa, di quello che di uno sforzo di esagerata espressione, specialmente nello stile concertato. La più parte de' compositori, massimamente della scuola di Napoli, hanno seguito quasi fino a questo momento (2) le forme tracciate da Zingarelli.

Quando giunsi a Milano io sperava di sentire eseguire al Duomo quell'antica musica a quattro voci senza organo e senza orchestra che era stata composta per questa chiesa da parecchi maestri in principio del secolo decimosesto, e che si captava ancora sotto la direzione di Fiorini nel 1770, quando Burney visitò questa città; ma io non intesi che il solo canto fermo. Questo canto non era per me senza importanza, perchè io sperava di rinvenirci qualche sensibile tradizione della liturgia musicale di Sant' Ambrogio; però non fui più fortunato in questo di quello che io mi fossi quanto alla musica a quattro voci. Le tradizioni che io sperava rinvenire si sono di guisa cancellate e smarrite che gli stessi libri del coro non ne conservano più vestigio, nè potei trovare alcuno che sapesse darmi contezza dell'antico canto ecclesiastico, nè della musica di canto figurato che si eseguiva una volta al Duomo. La musica di chiesa con orchestra è bandita dal culto divino a Milano. Una volta i soli conventi avevano il privilegio di farne eseguire, ma non mi fu detto che quel privilegio ancora durasse. Un fatto curioso mi ha colpito in una chiesa situata lungo il *Corso*. Io me n'andava al Conservatorio per assistere ad una ripetizione, ed era il giorno che io dovea partirmi di Milano per andare a Venezia, quando passando davanti questa chiesa sentii accordare un pianoforte. La facciata era addobbata di nero, e si vedevano le cose disposte per un funerale. Domandai che ci avea che fare il pianoforte in questa trista circonfonia, e con mia grande sorpresa mi fu detto che si era ottenuto il permesso di far cantare qualche pezzo alle esequie di un artista; che delle parole latine erano state adattate sopra delle arie

ragione l'arte non abbia da impiegare tutti i suoi mezzi a lodare il Creatore: nè la Scrittura cessa di eccitare le laudi musicali del Signore in choris et organo, in psalterio et cithara, et in cymbalis bene sonantibus.

(2) Questa lettera fu scritta prima che fosse fatto di pubblica ragione lo *Stabat* di Rossini.

di Bellini e di Donizetti. e che, in difetto dell'orchestra, il pianoforte doveva accompagnare i cantori. Quando io usciva di chiesa vidi che si recava un'arpa, il cui suono doveva certo accoppiarsi a quello del pianoforte. Spiacquemi non poter ascoltare questa nuova musica religiosa.

A Bergamo ove io mi era fermato per vedere il rispettabile Mayer, io sperava di sentire musica ecclesiastica perchè mi era noto ch'egli aveva composto molte messe, e salmi per Santa Maria Maggiore; ma egli mi disse che il suo impiego di maestro di cappella non l'occupava che un sol giorno dell'anno, cioè il giorno della festa della Madonna a' quindici d'Agosto. Intesi dappoi che la cosa non era altrimenti nella maggior parte delle chiese della Lombardia, della Toscana e persino a Roma. Il deperimento delle risorse delle chiese ne ha fatto scomparire non pure il musical rito quotidiano, ma quello altresì delle domeniche e delle feste. Solamente due o tre giorni dell'anno si possono sentire gli avanzi di quella musica della quale una volta si faceva un uso il più moderato. A Padova pure nella celebre chiesa di Sant'Antonio vi è perpetuo silenzio, quantunque vi sia un maestro di cappella e quattro organi nel coro. A Venezia, il signor Perrotti mi disse che l'ufficio suo di maestro di cappella di San Marco non l'occupava che soli due giorni dell'anno; allora vi ha musica solenne, e in una di queste due ricorrenze si canta una messa di *Requiem*. Il signor Perrotti molte ne ha scritte, ma per istimi che io m'adoperassi non gli consenti la sua modestia di farmene vedere alcuna (1).

A Bologna, le occasioni di potere ascoltare musica di chiesa sono un poco più frequenti che nella Lombardia, e l'Accademia de' Filarmonici ha un gran numero di compositori di musica sacra, fra i quali mi si citarono i nomi de' signori Bertocchi, Bianchi, Sampieri, Serafini, Zagnoni, Monari, Tabellini, Gaspari, Vanduzzi, Sarti, Roncagli, Fabbri, Manetti, Palmellini, ecc. ecc. (2).

* Non ne conosco un solo...!

Io non so qual fatalità mi perseguitasse, ma ad onta di questa farragine di compositori, non vi fu alcuna chiesa ove si facesse musica, durante gli otto giorni che io passai a Bologna. Rossini, col quale io mi lamentava di questo contrattempo, non sapeva rispondermi che queste due parole accompagnate dal suo scaltro sorriso: *Felice mortale!* Il mio rispetto verso un'Accademia filarmonica non m'ha lasciato comprendere qual senso egli desse a queste parole.

(Sarà continuato).

(1) In proposito del sig. Perotti siamo autorizzati ad apporre la seguente nota:

Il sig. Perotti non ebbe giammai ad affermare al sig. Fétis che solo due volte all'anno si eseguono musiche solenni a San Marco, mentre la cosa è ben diversa dappochè si eseguono musiche solenni in tutte le occasioni di Pontificati ed ogni qual volta l'Eccelloso Governo interviene a San Marco, come per esempio nell'occasione de' funerali di Corte, ne' giorni onomastico e natalizio di S. M. I. R., nella ricorrenza del Santo titolare della Basilica patrizia, ed in varie altre funzioni straordinarie alle quali il maestro primario è tenuto di intervenire. Il detto sig. Perotti ebbe a dire al sig. Fétis, parlando delle musiche che per obbligo deve comporre, che il suo Capitolato contempla soltanto la Messa per la solennità del Natale, ma aggiunte che altre musiche ei va scrivendo fra l'anno all'oggetto di provvedere la Cappella e rendere il servizio del tempio più decoroso. Quanto all'inchiesta del sig. Fétis di vedere le opere del sig. Perotti, questi rispose che poteva osservarle nell'archivio musicale della Cappella.

(2) Quegli che procurò al signor Fétis questa copia di note di maestri bolognesi non vi inserì quei tre che più degli altri tutti in quella città si occupano di musica ecclesiastica: vogliamo dire i maestri Marchesi, Bertoldotti, e Bassi, del cui merito ora non discuteremo, ma certo asserirno superiore a quello della maggior parte di quelli dati in nota al signor Fétis.

SCHIZZI STORICO MUSICALI.

Da GUIDO d'AREZZO fino a PALESTRINA.

ARTICOLO PRIMO.

Ne' primi mill'anni dell'Era cristiana l'arte musicale, malgrado le regole del canto ecclesiastico dettate da Sant' *Ambrogio*, malgrado la dottrina dell'Abate *Remi*, malgrado le cure di San *Gregorio* e di *Ottono II*, fu un ammasso informe di precetti senza fine, senza costrutto. Il Pontefice *Vitelliano* aveva ben inviato ed in Inghilterra ed in Francia professori di musica; *Negino* aveva bene scritto un trattato de' *Harmonica institutione*; *Dunstano* aveva ben promosso lo studio del canto a più voci, ma la musica era sempre una povera ed infantile arte, che anzi arte non si poteva chiamare.

In sul volger del secolo decimo s'udi una voce potente escire dal convento di *Pomposa* in Toscana. Era la voce di un *Benedettino*, di *Guido d'Arezzo*.

E nota la prodigiosa influenza che i monaci, e specialmente l'ordine de' *Benedettini*, esercitarono nel medio evo sull'incivilimento. In que' tempi d'agitazione e d'effervescenza d'avventurose spedizioni, di gigantesche imprese, i monaci, che per la natura e santità delle loro funzioni erano posti in sfera più quieta di quella in cui si agitavano i re ed i popoli, si trovavano soli in grado di darsi con perseveranza ed amore alla coltura de' varii rami dell'umano sapere. Gli è nel silenzio de' monasteri, fresche e tranquille oasi gettate qua e là sulla faccia d'un mondo sconvolto e romoreggiante, che alcune menti infaticabili, invite, frugando nelle ceneri dell'antichità, dissepellirono tanti tesori, e sospingendo l'occhio nell'avvenire scoprirono tante nuove verità. *Guido d'Arezzo*, dal fondo di un chiostro, produsse un'immensa rivoluzione nella musica, o quasi la creò.

Per tutta conoscere la portata della riforma di *Guido*, uopo sarebbe descrivere a lungo lo stato della musica a lui anteriore. Le lettere poste sulle sillabe erano tutta l'indicazione dell'antica melodia; il ritmo ed il tempo bisognava indovinarli. Fu d'uopo perciò ricorrere a segni più espressivi, e questi si trovarono in due o tre righe che lasciavano ne' loro spazi il luogo onde esprimere colle lettere l'alzarsi, od abbassarsi della voce. *Guido* poi sostituì ai cinque *tetracordi* de' greci, tre *esacordi*, cui pose il nome di proprietà naturale di *bemolle* e di *bequadro*, servendosi delle lettere gregoriane per distinguere le iniziali di ciascuna corda. Alla testa di questo nuovo sistema mise la corda chiamata da lui *hypoproslambanomenos*, designandola colla gamma greca, d'onde la scala musicale venne appellata gamma. Ogni *esacordo* avendo così sette corde egli impiegò le lettere majuscole dell'alfabeto per notare li suoni gravi, le lettere minuscole pe' suoni medi, e lettere doppie pe' suoni acuti.

Scelse poichè sei sillabe *ut, re, mi, fa, sol, la* dall'inno di San *Gio*. Battista, per notare le sei corde diatoniche e servire di guida nel solfeggio, che furono poi chiamate note. A queste applicò le lettere a, b, c, d, e, f, g, in modo che le corde formavano con degli intervalli determinati i cinque toni, ed i due semitoni della gamma diatonica moderna.

Ma dietro un tale sistema non v'erano

che sei sillabe per distinguere i suoni della gamma, e ne abbisognavano otto per giungere all'ottava del tono C. Era d'uopo ripetere la sillaba *mi*, che si mutava in *fa* nel tono F di proprietà del *bemolle*; onde risultava che nel passaggio d'un esacordo all'altro, si facevano varie mutazioni sia ascendendo, che discendendo, cioè che nel canto la stessa corda prendeva or questo or quel nome. Ciò era duro e faticoso a coloro che volevano imparar la musica, e richiedeva necessariamente una riforma. *Guido* pertanto aggiunse il *si* alle sei sillabe per indicare il settimo grado della gamma, e così fu completa la scala.

Questi sono i passi che *Guido* fece fare all'arte musicale. Alcuni storici attribuiscono a *Guido* l'invenzione di varii strumenti, come il cembalo o la spinetta, ma ciò non è ancora ben provato; nelle storie della cavalleria e delle crociate io credo non si incontri cenno alcuno intorno a strumenti siffatti; tutt'al più, pare che, due o trecent'anni dopo *Guido*, fossero, ma rari, in uso i clavicordi che son ben altra cosa che il cembalo. Del resto non è ragionevole il supporre che un'invenzione possa star tanto tempo annebbiata e fanciulla come lo sarebbe quella del cembalo, giacchè da *Guido* al Sassone *Silbermann*, che fu il primo fabbricatore di pianoforti, corrono ben più di sei secoli.

E anche popolare l'opinione che *Guido d'Arezzo* sia l'inventore del contrappunto. Questa pure è falsa. Le cantilene di chiesa, che prima di *Guido* si eseguivano per *quarta* e per *quinta*, acquistaron dopo di lui anche la *terza*: ecco tutto il contrappunto di *Guido*.

Dopo questo celebre monaco molti scrittori sursero ad allargare le cognizioni musicali. Uno de' più rinomati fu il frate *Franco*, anch'esso dell'ordine *Benedettino*. *Franco* sommise il canto alle regole del ritmo, o della misura, come si vede in un manoscritto della Biblioteca di Brera intitolato: *Franconis musica et cantus mensurabilis*.

Franco distingue quattro specie di melodie concordanti, delle quali ci fa gli elementi della sua ritmoepa, cioè: *discantus simplex, prolatus, truncatus, et copulatus*. Nel chieder perdonato al lettore della stranezza tecnica di queste parole, gli domandiamo anche il permesso di risparmiarne la spiegazione: è abbastanza il dire che a queste quattro specie appartengono le consonanze e le dissonanze perfette, o imperfette, o medie, sull'uso delle quali *Franco* propone molte savie regole, aiutando così il progresso del contrappunto, notevole principalmente nell'uso della *sesta* maggiore o minore fra due ottave.

Malgrado i felici tentativi di *Franco* e di altri più oscuri, l'arte musicale nel secolo duodecimo tornò alla primiera sua nullità. Le invasioni dei barbari portarono onta alla nobile semplicità della musica, alterandola con selvaggi motivi di più selvaggie canzoni. Nel susseguente secolo un inglese, *Walter Bington*, scrive un'opera intitolata: *De speculatione musicae* nella quale vi è il commentario delle dottrine di *Franco*, e di *Guido*. Un *Marchetti* di Padova pubblica un trattato col nome *Lucidarium de arte musicalis*, ed un altro trattato di cui non ci venne fatto rinvenire il nome, che venne dedicato a *Roberto re di Napoli*, che fu uno de' più zelanti protettori dell'arte italiana.

All'epoca eroica del medio evo, la mu-

sica sorrise alle altre arti sorelle nascenti, al valore, alle glorie, e senza abbandonare l'antico suo asilo, il tempio, ella visitò i negri castelli de' piccoli sovrani ed i campi di battaglia. Fu allora che in Italia ed in Francia sorse uno sciame di trovatori e di menestrelli a celebrare colla voce e con istrumenti o greci o moreschi le grandi gesta e la bellezza. L'ingenua sirventese, la toccante romanza, la leggera ballata, ecco la musica di que' tempi: a traverso la ignoranza de' rapsodi, e la semplicità quasi goffa de' loro canti, si vede il progresso lento ma innegabile della musica.

Mentre in Francia ed in Italia l'arte musicale si univa alla poesia e concorreva così all'avanzamento della civiltà, nasceva in Alemagna una letteratura nazionale e popolare, le cui spontanee ispirazioni erano spose al prestigio dell'armonia. I poeti-musici alemanni del decimotero e decimoquarto secolo appartenevano, come anche i trovatori provenzali, alle più alte classi della società, ciò che dava a quella vita avventuriera e galante la voga della moda: sanzione, come ognun sa, cotanto influente.

In Danimarca e Norvegia nacquero gli *Scaldi*, in Irlanda i *Bardi*, i quali, girando alla ventura, si affrettarono cogli italiani, cogli alemanni e co' francesi formando quasi una famiglia e promovendo il gusto della poesia e della musica. Le canzoni, serenate, fandango, bolero, tonadillas, ecc., furono la gioia di tutte le corti, e la musica destò la simpatia di tutta Europa.

Ma con romanze e bolero la musica non poteva crescere ed ampliare i suoi confini. Fu circa il finir del decimoquarto secolo, ed al cominciar del seguente, che comparve il benemerito *Giovanni Tintore*. T.

(Sarà continuato).

VARIETÀ.

I maestri compositori di musica melodrammatica dovrebbero essere attori.

Un sorrisetto, che annunciava stenograficamente il compatimento, spuntava sul giovinetto labbro di un maestro di cappella mentre io sortiva colla proposizione che ho messa per capitolo a questo articolo. Significava quel dottissimo sogghigno che io avessi detto una teoretica bestialità: eppure io crederei di poter appoggiare quel capitolo su di un ragionamento fermo come colonna cui serva di base la logica. Mi proverò, e se non ci riesco, seguiti a ridere il maestrino, e ridano i maestroni, ma se vi arrivo, riderò io benignamente del primo, e mi saran grati i secondi.

Già da lungo tempo si declama contro la non minor parte de' cantanti teatrali, accusandoli ora di burattinismo, ora di nullità nell'azione; e per verità bisognerebbe non aver buon senso per non ridere del telegrafico loro gesticolare, di quel loro moversi ed atteggiarsi sulla scena che han che fare col senso della poesia cantata e colla situazione drammatica, come il dondolar d'un pendolo col ritmico e leggiadro ballar della Carrito. Sì, ma il *faut être de bon compte*, la colpa è ella poi tutta e sempre de' cantanti?...

Sono cinque, se mal non m'appongo, le cause di questo difetto che alla maggior parte degli spettacoli melodrammatici toglie tre quarti (buona misura) del possibile effetto: che mette l'Opera presso a poco al livello di un' *accademia vocale ed istror-*

mentale; che rende quasi inutili, insignificanti i recitativi, che pur sono la parte eminentemente drammatica dell' *Opera in musica*.

La prima di queste cause è l'ignoranza di declamazione, di mimica, e questa viene o dall'essere il cantante rozzo nello spirito, e non potè impararle; o dall'essere capitato in un maestro che o non ne sapesse o non sapesse insegnarle; o (quel che più spesso accade nei canori enterpi) dall'aver una cordiale antipatia allo studio; o finalmente dal voler credere per forza di aver ricevuto dalla *benigna* mamma natura un *genio che non ha bisogno* di studio, un genio bizzarro (o matto) che sdegnava le pastoje delle regole, de' precetti, degli altrui suggerimenti e anche di questi ve ne sono, perchè l'assortimento de' ridicoli è necessario a formare l'infinita varietà dell'umano quadro.

La seconda causa si è il non essere ancora persuasi molti cantanti che l'essere *attore* sia attribuito indispensabile all'*artista cantante scenico*: basta nell'opinione di questa buona gente il saper *trillare*, *gorgheggiar passaggi*, *gruppetti*, *far il portamento*, la *messa di voce*, scivolar sulla *scala cromatica*; basta perfino per taluni di loro (guardate mirabile semplicità artistica!) basta il poter arrampicare su per gli *acuti* o trombeggiar profondi *bassi* per essere già *artisti bell* e fatti, senza che abbisogni seccarsi collo studio dell'*espressione*, di tutto ciò che costituisce la musica un' *arte imitativa*; e figuratevi poi se vogliono studiare il come muovere le braccia, come atteggiar la persona! è anche troppo se si pensa ad alzar le mani piuttosto che abbassarle nel cantare *oh stelle!* Eppure, miei cari, vi dovrebbe servire di forte stimolo allo studiare con ogni impegno l'azione il pensare che il *cantante attore* dura negli applausi e nei sonori *quartali* anche dopo qualche crisi nella voce, ma al contrario il semplice *cantante* è costretto a chiuder bottega appena diventi smunto o s'abbassi lo cisolfautte.

La terza causa si è la difficoltà della mimica melodrammatica, difficoltà assai maggiore che non quella della *drammatica parlata*. È cosa, a dir vero, un pochetto ridicola che alcuni maestri di declamazione non pensino a questa essenzialissima differenza quando insegnano ai novelli cantanti. Eppure, dopo averli ammaestrati nella *declamazione mimica-parlata*, non sarebbero ancora che a metà strada. - Volere o no, bisogna ammettere per la declamazione cantata la sinonimia de' gesti per tutte quelle forme di frasi musicali che non saranno *Recitativi parlanti*, le quali, o prolungando la durata delle parziali espressioni, o ripetendole sulle stesse parole, vogliono quelle possibili variazioni, quelle gradazioni di mimica che sono compatibili col non cadere nel contrassenso o nell'insignificante e ridicolo gesticolare de' cantanti *de ea*, i quali col più bel ripiego del mondo sorpassano l'ostacolo di quella difficoltà. Nulla di fatti di più facile, di più comodo dello ripetere gli stessi gesti quante volte sono replicate le parole, come fanno le coristiche macchine, o cambiar gesti come viene, basta che le braccia si muovano; e ciò che è ancor più spicco espediente, dello stare immobili e cantare come canta messer clarinetto o messer fagotto.

La quarta causa si è il non iscarso numero di applauditori orecchianti, di quelli m'intendo, che, a dovizia forniti di organi uditorj, ma poverini di anima, e privi di

tatto drammatico, poco si curano di azione; poco importa loro di sentire la poesia cantata, e contenti di poter dilettere l'organo in loro predominante, vanno in brodo al sentire un *trillo*, una *colata*, una *cadenza fioretta* a casaccio, e quindi si sbracciano ad applaudire, sicché que' cantanti, inebriati da questi omaggi, si ridono poi della critica che con amore li esorta a studiare e non pensano che gli applausi presto passano ma la loro arte scapita e li abbandona.

La quinta causa (e qui la colpa non è de' cantanti, ascende assai più in su) è colpa de' signori maestri compositori che non sono attori. - Io opinerei che non possa ottenersi un' *Opera* perfetta, un dramma in musica capace di tutto il possibile effetto se non da un maestro che fosse e poeta e verseggiatore; ma *trasciut* questo, perchè, alla fin de' conti, se il maestro non è poeta può avere educato lo spirito (e questo poi è indispensabile) a segno di sapersi immedesimare nella poesia altrui, di penetrarne ben addentro il tipo, il carattere generale, riconoscerne i rapporti varj cogli episodi, comprenderne i caratteri distintivi de' singoli personaggi, rilevarne i contrasti, conoscere intimamente il senso fondamentale de' periodi, onde distinguere dai sensi accidentali degli incisi o delle parole isolate; insomma il maestro non poeta ma studioso, ma colto, può anatomizzare la poesia che deve infiorare, rinforzare, immedesimare colla musica. Sì... ma ciò non basta, e ripeto essere necessario che il maestro sia *attore*, od abbia almeno la forza di fantasia necessaria per sapersi trasportare ne' panni di coloro che devono cantare i melodrammi da lui musicati; ed immaginarsi gli atteggiamenti, i moti, i gesti, la mimica insomma colla quale gli attori cantanti dovrebbero eseguire l'Opera, onde il complesso dell'azione non venga defraudato del possibile *effetto scenico*, della sua forza nell'illusure, nel commovere, e l'Opera in musica non si converta in un *concerto vocale ed istrumentale* cui la poesia non abbia servito che per darle un nome, e per dividerla in *atti*, *scene*, *arie*, *duetti* e via discorrendo. - Crederci non doversi dubitare che tutto nell'Opera debba concorrere a dar moto, energia, espressione, forza imitativa, calore al soggetto espresso dal dramma; che a questo scopo debbano concorrere colle peculiari loro forze la melodia, l'armonia e l'espressione mimica; che sono questi i tre principali elementi che il maestro deve avere incessantemente presenti alla fantasia nel comporre; che anzi potrà bensì per alcuni intervalli lasciare o l'armonia o la melodia, e perfino l'una e l'altra, ma giammai, nemmeno un istante, deve perdere di mira la mimica, la così detta *azione*, essendo questa la parte veramente essenziale della rappresentazione, la parte che anche sola, isolata, può presentare un abbozzo di azione rappresentativa; ciò che non saprebbe fare la melodia da sola, peggio poi l'armonia. - Vuole l'uso l'*introduzione* alla cavatina, l'orchestra deve anticiparne qualche cosa; l'attore è già in scena, anzi avrà cantato un recitativo; ma... avete pensato, o signor maestro, qual *scena muta* potrà eseguire l'artista onde l'*azione drammatica* seguiti il corso?... E cantato l'*Audante*, prima che si canti l'*Allegro*, vuole la consuetudine (non diciamo ora se ridicola o no) che l'orchestra ne presenti il motivo, ma intanto che farà l'attore?... Riposerà... Sì, ma intanto che riposa, s'inter-

rompe, sonnecchia l'insieme musico-drammatico e veglia indispettito il buon senso, brontolando contro il maestro che ha strappata, o per lo meno dimenticata l'estetica. E ben vero che i cantanti non attori vi rimediano con un comodissimo espediente: i più discreti se ne stan cheti, o van facendo una passeggiatina di ripiego verso il fondo, aspettando l'immane corona (e ciò taluni modestamente chiamano *possesso di scena*!!!); gli sfacciati poi sbirciano ne' palchi, sorridono con Tizio e Sempronina mancando con buona dose d'impudenza al rispetto dovuto al pubblico; ma i cantanti attori, i veri artisti, devono trovarsi in disappunto; devono sentirsi a raffreddar l'anima tutte volte che i tratti puramente strumentali non furono calcolati dal maestro ne' loro rapporti col seguito dell'azione; questo è immane, e mi piacerebbe che i cantanti dotati di anima artistica, educati in tutti i rami dell'arte, quando si trovano alle prove di un'Opera nuova e s'imbattono in que' tali tratti, dicessero al signor maestro seduto al cembalo: - Faccia un po' la gentilezza di ascendere un momento il palco ed insegnarmi la scena muta che dovrei fare durante questo passo, questo ritornello, affinché l'azione drammatica non faccia punto, non s'interrompa e s'illanguidisca, e muoja l'illusione. Scommetto che assai volte il signor maestro si troverebbe nel brutto imbroglio.

Ma senza aspettare le prove sceniche, prendiamo in mano le partiture teatrali, ed anche non poche de' distinti maestri, e vedremo ben soventi aver essi pensato alternativamente alle chiavi degli oboe, al manico de' violini, alle gole vocalizzanti, ma aver soventi dimenticato l'anima e le braccia del cantante attore, l'andamento e la catena degli accidenti drammatici.

Non è a dirsi quanto i tratti puramente strumentali interpolati, non solo fra le usate principali divisioni dell'Opera, ma anche fra i periodi vocali, possano giovare a moltiplicare, per così esprimersi, l'effetto drammatico, a dar anima, vigore, forza di commozone a certe situazioni sceniche, a render anzi in alcune combinazioni più regolare e vera la marcia dell'azione; sì, è verissimo, ma questo giovinotto, questa efficace influenza devon essere calcolati dalla scena muta degli attori, e perchè il prodotto di questo calcolo non sia uno zero o peggio, bisogna, lo ripeterò, finché non venga dimostrata erronea la mia asserzione, bisogna che i maestri compositori sappiano trasportarsi col'immaginazione sulle tavole sceniche, bisogna che siano attori. Ma, fate bel chiacchierare voi, (sento a dirmi da taluno) per essere attori bisognerebbe..... Bisognerebbe studiare.

Nicolo Eustachio Cattaneo.

CARTEGGIO.

Stimatissimo sig. Ricordi

Devo supporre che sia incorso uno sbaglio d'interpretazione nella lettera del sig. Alighieri inserita nel N. 16 della Gazzetta Musicale a lei indirizzata, mentre dalle espressioni che la precedono, si vorrebbe insinuare che la detta lettera - va certi gli estensori della Gazzetta Musicale che finalmente il maestro Gambale si propone di discendere in campo niente meno che con una serie di articoli, i quali proveranno anche al più renitenti la validità e l'eccellenza del suo nuovo metodo di notazione musicale.

Io non ho mai fatto una tale promessa, né la lettera del sig. Alighieri parla di ciò; quindi mi protesto altamente contro il senso che ne vollero dedurre gli estensori della Gazzetta Musicale, ed invece dichiaro solennemente una volta per tutte che non intendo di aggiungere altre risposte a quelle che ho già date colla stampa,

e che non risponderò più oltre né alle passate, né alle presenti, né alle future obiezioni, perchè voglio proliare dell'avvertimento che mi dà la Gazzetta Musicale - che in simili questioni la parola è sempre più la sola metà delle prove di fatto, massima che per venire ridotta alla sua maggiore e vera esattezza dovrebbe così esprimersi: - Nelle questioni di fatto nulla valgono le parole con cui si ostina a negarlo.

Quanto quindi all'eccellenza incontestabile dei fatti provati e riconosciuti, e nulla fidando nella sonora ma vuota verbosità, propongo ai signori Estensori della Gazzetta Musicale di distruggere la sussistenza e l'efficacia de' seguenti pubblici documenti.

1.° I tre giudizi successivi della Gazzetta Musicale di Lipsia a favore della mia Riforma, la quale per autorità vale almeno almeno quanto quella di Milano;

2.° Gli sperimenti fatti in diverse fogge in varie illustri case di Milano, menzionate nei giornali, che certo sono incontestabili, dai quali risultò sempre che la mia notazione sostituita intelligentemente quella di Guido;

3.° Il presente attestato di Thalberg - Essendo stato richiesto dal sig. Emanuele Gambale di esaminare la sua Riforma Musicale, ho senza indugio accettato il suo invito, mi sono posto a studiarla con lui per veder se essa regge a tutte le applicazioni pratiche, e ho dovuto convincermi che la detta Riforma è un' invenzione commendevolissima sotto ogni rispetto, perchè semplifica ed agevola in modo eccellente l'esercizio dell'arte, stabilendo altresì le regole della cognizione e dell'insegnamento musicale sopra basi migliori, cioè meglio ragionate e di una esattezza sorprendente. E con questa dichiarazione intendo di notificare che la mia convinzione sul merito e sulla verità della Riforma Musicale è istera, e che il signor Emanuele Gambale ha reso con questa invenzione un segnalato servizio all'arte ed alla società, e che egli è meritevole d'ogni distinta ricompensa e del più alto onore.

4.° E finalmente la composizione musicale dello stesso sig. Thalberg scritta e donata all'autore della Riforma in prova della sua maggiore convinzione, e così intitolata: *Romançe variée pour le piano expressément composée par Sigismond Thalberg pour être publiée avec les nouvelles règles de la Réforme Musicale d'Emanuel Gambale, et par celui-ci dédié à mons. le comte Gustave Neipperg.*

La Gazzetta Musicale, che vuol essere creduta così zelante delle obiezioni patrie, e che teme giustamente non venga accettata la Riforma musicale da me proposta, come quella che potrebbe essere erronea in alcune parti e manchevole alle sue promesse, dimostri coll'evidenza di fatto che un Thalberg, un Lichtenhal, un Mayr, un Hüsser, un Fink, un Hermann, ecc., ecc., hanno errato da capo a fondo, e che i signori Geremia Vitali, Luigi Rossi e Pichi sono i veri, gli infallibili dimostratori delle falsità della medesima, quantunque la costoro celebrità non sia ancora a livello di quella a cui sono saliti i primi.

Quando adunque la Gazzetta Musicale sarà riuscita ad atterrare queste valli testimonianze, distruggendo i fatti e le asserzioni summozzionate, io mi darò per vinto, cederò la palma dell'onore alla Gazzetta Musicale e dirò in faccia al mondo intero: *Mi sono ingannato.*

Ho l'onore frattanto di dichiararvene di lei signore
21 aprile 1842

Devotiss. servitore
EMANUELE GAMBALE.

RISPOSTA.

A questa lettera del signor Emanuele Gambale, riprendiamo con poche parole onde non annoiare più a lungo i nostri lettori, non si è di un argomento che al modo col quale ne è presentato, offre pochissimo interesse.

— Al pari di chiechessia avremmo bramato veder sorgere trionfante dai tanti suoi contraddittori la Riforma Gambale, ma dobbiamo confessare, non senza dispiacere, che le nostre speranze scemarono le une dopo le altre e questo diciamo anche a nome di ogni e singolo nostro collaboratore. I fatti dei quali il sig. Gambale si avvalora non sono della natura di quelli che egli avrebbe dovuto potere e sapere addurre a puntello del nascente suo edificio. La semplice attestazione di Thalberg ha forza niente più che come una semplice opinione individuale; dicasi lo stesso degli altri illustri tedeschi citati dal sig. Gambale. All'incontro il sig. Vitali, il maestro Rossi, e il maestro Pichi, apertamente contrari alla Riforma, l'hanno combattuta con dotte e diligenti osservazioni scientifiche e tecniche, e ne possono in chiaro i normali difetti e ultimamente l'erroneità dei principii sui quali è basato il nuovo metodo di segnatura musicale. Lo ripetiamo per l'ultima volta: finché il signor Gambale non avrà saputo ribattere le gravissime critiche di questi suoi oppositori, con nuove e migliori, noi non sapremo indurre a credere vittoriosa la sua causa. Per adesso siamo costretti a limitarci al desiderio che il sig. Gambale, per distruggere le tante obiezioni già mosse alla Riforma, e prevenire le molte che rimangono a farsi, solleciti al più possibile la pubblicazione del grande Trattato Armonico già da tanto tempo promesso, ma non mai dato alla luce.

NOTIZIE VARIE.

FIRENZE, 22 aprile 1842. — I funerali del grande artista Luigi Cherubini sono stati in questa mattina celebrati con gran pompa nella chiesa di San Gaetano. Il concorso del popolo e del ceto più distinto, tanto nazionale che estero, vi fu numerosissimo. L'orchestra musicale fiorentina si è quindi riunita, e da due in trecento individui componenti il medesimo è stata eseguita

la seconda messa per voci d'uomini. L'ultima composizione dell'uomo sommo che per suoi rari talenti tanto meritosi dalla patria, che sempre lo ebbe in venerazione, levate da ieri si riveste lontano. Il signor Fortunio Cecherini, maestro di turco, ne diresse con somma intelligenza la esecuzione, che riesti animata e piuttosto fene, non ostante una sola precedente prova. Ebbero tutti ad ammirare le somme bellezze di questo componimento, frutto di un profondo sapere nell'arte, e di fervidissima immaginazione, che suo autore mantenne per straordinario ancora fredda nella sua età di circa 77 anni in cui trovavasi allorché lo produsse. Le forti emozioni provate nell'audizione di concetti musicali così nuovi, così sublimi, così espressioni, più di spiacerevole ci rende la perdita dell'artista sommo, che per quanto si sappia non lascia superstiti di egual valore in tal genere di composizioni.

PARIGI. — *Nuove pubblicazioni sotto il titolo: Della composizione vocale e strumentale, o descrizione dettagliata delle regole, delle forme, della divisione e del carattere di ogni sorta di composizione musicale, accompagnata di annotazioni storiche e critiche.* (Giorgio Kastner, che in questi ultimi tempi ha più che mai contribuito ad arricchire la letteratura musicale francese, quanto prima pubblicherà un nuovo lavoro a cui l'Accademia delle Belle Arti, dopo un diligente esame, ha accordato la sua approvazione. Questo trattato non sarà a meno di ottenere un successo uguale a quelli sull'istruazione; dell'armonia applicata al pianoforte, e del contrappunto e della fuga, non che alla Grammatica musicale; opere, tutte di Kastner, le quali si mettono il voto del nostro Istituto reale di Francia, e degli studiosi della bell'arte.

— La vedova Lanzer continua a cattivarsi la riconoscenza degli amatori ed intelligenti di musica pel grande numero di opere classiche da essa edite colla maggior accuratezza ed a prezzi i più moderati. Noi citeremo fra le più recenti sue pubblicazioni: *La Cenerentola completa de Salini* di Marcello con parole italiane e francesi, coll'aggiunta dell'accompagnamento per pianoforte del chiarissimo Mireck riveduta da Cherubini e divisa in dodici libri, la quale non costa che 95 franchi; i migliori Concerti di Beethoven, Haydn, Mozart e Rossini; le Partiture per pianoforte e canto in 8 volumi, e più rimate opere-teatrali di Gluck, Mozart, Sacchini, Melul, Gette, Paisiello, Cimarosa, Rossini, Bellini, ecc., a soli sette od otto franchi per ciascuna; ed i pezzi per clavicembalo di Couperin.

Concerto di Thalberg. — Il celebre pianista al primo suo concerto al teatro Italiano eseguì la *Fantasia sul Don Giovanni*, per intertutto, condotta e sfoggio di arpeggi degna sorella dell'altra sul *Mose*; e un *andante* a melodie nobili e tranquille, che tanto bene caratterizzano il chiaro e seducente modo di cantare dell'autore e che in ogni suo periodo il segreto di uno studio, specie di *haltero*, in cui voi sentite l'altezza cento del malletiere accompagnato dallo scudiscio della frusta e dalle narchiere, ed indipendentemente da un tale effetto, se volete, iperbolico, trovate in questo studio un eccellente esercizio meccanico delle istesse note ripercosse. Thalberg replicò quel delizioso pezzo, e poi suonò la *Cantata completa sulla Sonnambula*, la quale eccitò nella sala traspori d'entusiasmo. In fine gli spettatori in massa, per prostrare più a lungo il loro diletto, domandarono all'euro-peo pianista l'europea fantasia sul *Mose*, di cui il compianto suonatore eseguì la seconda parte, la più eletta parte. — Nell'istesso teatro la sera del 21 aprile Thalberg diede il secondo concerto nel quale mirabilmente interpretò il *finale della Lucia*, la *fantasia sulla Semiramide* e il *Gran duetto sulla Norma* in compagnia del festeggiato pianista Prudent, pezzi da lui non mai fatti sentire a Parigi. Alcuni di que' giornalisti assensuosi che Thalberg abbia torto, tranne qualche studio o notturno, di non suonare e di non pubblicare che fantasie sopra arie favorite, invece di dotare la scuola del pianoforte di composizioni di un ordine elevato, e di far sentire i capolavori de' celebri autori, e con ciò di variare un poco la natura de' suoi effetti.

OPERAUX SUL Reno. — L'arte musicale in Germania deplora la perdita di un uomo che era nell'istesso tempo compositore fecondo, sapiente contrappuntista e teorico, abile professore, critico zelante ed imparziale, e finalmente uno de' principali editori di musica: Giovanni Antonio André, maestro di cappella di S. A. il Gran-Duca di Assia Darmstadt, morì il giorno sei aprile nell'età di sessantasette anni. Lasciò una biblioteca musicale che contiene circa 13,000 opere stampate e 3,000 manoscritti, fra cui moltissimi di Mozart, da lui acquistati dalla vedova di quell'immortale compositore. Spohr, Schneider, Lachner, ecc., furono allievi dell'André.

VIENNA. — Il 12 aprile nella gran sala del Ridotto diedesi un magnifico trattenimento musicale a favore de' poveri ciechi. Vi brillarono nel canto le signore Tadolini e Brambilla ed i signori Donzelli, Castellani, Rovere e Badini, e questi ultimi dovettero replicare il *terzetto dell'Italiana in Algeri*, musica graziosa, la quale sopravviverà lungo tempo a Rossini che la creò. La parte strumentale era affidata ai signori Döhler, Bricciardi, Servais e Bazzini. Döhler fu obbligato a ripetere il suo studio del trillo, e dal violoncellista Servais si volle udire la *Romanesca*. Peccato che la scelta delle composizioni de' tre ultimi concertisti non fosse troppo felice. Si eseguirono inoltre la conosciuta sinfonia della *Semiramide* di Catel e quella dell'*Epicuro* di Cherubini, lavoro classico, il quale porta l'impronta della tenerezza del carattere di Cherubini ad una certa sua albagiarria che infuò ben suo sullo stile di Beethoven, il quale fece un particolare studio sulle opere del grande compositore italiano da lui immensamente stimato.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 19. DOMENICA
8 Maggio 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.^o di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà *ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE*.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla *Gazzetta* e all'*Antologia classica musicale* è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola *Gazzetta* per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della *Gazzetta* in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 429; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, cc. vorranno essere mandati franchi di porto.

ESTETICA.

Delle Belle Arti e particolarmente della musica.

(All'egregio signor Raimondo Bucheron, maestro della Cappella di Vigevano, piacquero dar principio alla collaborazione da lui gentilmente promessa alla nostra *Gazzetta* con diversi interessanti articoli di estetica musicale. tratti da una pregevolissima sua opera tuttavia inedita. Ci auguriamo che il favore col quale verranno accolti questi saggi lo inducano a pubblicare l'opera intera, persuasi, come siamo, che essa abbia a recare non poco vantaggio all'arte. Le fine disquisizioni filosofiche, l'eleganza e chiarezza delle idee e dello stile, la sobria dottrina, e le opportune applicazioni in forma di esempi tratte dalle più lodate partizioni de' maestri antichi e moderni sono i principali ma non i soli pregi del Trattato di Estetica Musicale del maestro Bucheron, il cui manoscritto egli con rara cortesia volle affidare, facendoci autorità di estrarne i brani che credemo dover riuscire più acconci a questa nostra *Gazzetta*. Ciò sia detto anche per dar novella prova ai nostri signori associati delle cure incessanti che poniamo ad assicurare alla difficile nostra intrapresa la cooperazione delle persone più atte per esperienza e sapere a giovarla colti scritti e col consiglio).

L'Estens.

Belle arti sono quelle con cui l'uomo riproduce le apparenze delle cose non meno fisiche che morali. Tali sono la poesia, la plastica, la pittura, la musica, la mimica, e l'architettura. Le prime, cioè la poesia, la plastica, la pittura, e con esse la mimica, diconsi arti rappresentative, od imitative; e l'ultima all'opposto è produttiva di un bello tutto proprio che non ha a vero dire altro tipo che il sentimento. « La casa è la veste dell'uomo, la quale non si adatta solamente alle forme dell'individuo, ma si alle azioni di esso e della famiglia ». La bellezza della casa consiste dunque in un visibile equilibrio che ne prometta sicurezza, e nella distribuzione delle parti, onde « quei recinti che fanno, ricorrendoci, l'ufficio di difesa, abbiano al tempo stesso a lasciarci la più possibile libertà di azione e di respiro. Al quale scopo dell'architettura si può aggiungere quello di adattare le forme in modo che risvegino nel riguardante idee analoghe allo scopo dell'edificio, e preparino al ri-

spetto che esige il personaggio che lo abita. La poesia ha per suo mezzo la parola colla quale suscita nella mente l'immagine delle cose, degli affetti, e de' pensieri. La plastica (pittura, scultura e disegno) riproduce le forme materiali degli oggetti visibili, e col colorito e l'atteggiamento ne fa comprendere le modificazioni che hanno subito.

La mimica è quasi una plastica vivente che al modo stesso ha la proprietà di imitare i segni, gli atti esteriori dai quali argomentiamo gli affetti. Tutte queste arti sono copia del vero anche quando trattasi di soggetti ideali.

Ma la musica è dessa pure, o non è arte d'imitazione? Molti la vogliono tale, altri no, e di tale discrepanza di opinioni è causa il non mostrarsi chiaramente in natura il suo tipo. Infatti la parola emana dall'uomo con tali impercettibili modificazioni di suono, che invano si tenterebbe di porre due voci parlanti all'unisono; e se si escluse quest'unico caso degli accenti con cui la maggior parte degli esseri animati si esprime, la natura ha ben pochi altri suoni da servire di tipo all'arte. Ma, dietro la nuda apparenza dei suoni, non accorgiamo noi alcun che, che non parla solamente all'orecchio, ma va direttamente all'immaginazione ed al cuore? Alcun che che ci rallegra o ci rattrista, che si insinua nei più intimi recessi della vitalità e la commove in mille guise? Non arrestiamoci alle apparenze, squarciamo il velo misterioso che ne nasconde la più intima essenza, penetriamovi, e allora dir potremo se la musica sia arte d'imitazione, ovvero, come l'architettura, produttrice di un bello tutto proprio; e scopriremo le sue più essenziali proprietà, e le norme più sicure per gli artisti.

I. La prima e più semplice idea che possiamo formarci della musica dietro l'apparenza dei suoni è quella del moto, sia che si consideri il suono per se stesso, sia che se ne consideri la successione. Il moto è dunque un tipo d'imitazione per la musica, ed essa riproducendo alcuno dei moti sensibili non solo ve ne suscita l'idea, ma vi farà talmente esistere in quella da eccitarvi a produrlo voi stesso. A ciò basta un semplice tamburo che percuotasi a colpi misurati perchè senza accorgervi siate mossi a uniformarvi il passo. Immaginatevi quanti sono i moti sensibili in natura, e vedrete quanto si estenda questa sfera d'imitazione. Proseguiamo.

II. All'udire un suono qualunque isolato non concepite soltanto l'idea di quel-

l'unica sensazione: quel suono è un effetto, e perciò il pensiero corre tosto alla forza che lo produce, forza che attribuirete ad un essere vivente, se non vi è noto altrimenti essere un fischio di vento, un muggere di tuono, la caduta di un grave, o la campana che segna le ore.

E questa vitalità la scorgete dietro tutte le materiali apparenze dello strumento da cui il suono emana, appunto perchè suono e moto sono segni precipui di vita, e lo strumento non è infatti che una sostituzione alla voce. Una campana suona a stormo; quel suono fa le voci delle grida dei miseri bisognevoli di soccorso, che non potrebbero altrimenti implorarlo dai lontani. E se il suono monologo di quella squilla non imita l'accento della sventura, il rapido ed insistente ripetersi vi dice nulla meno quanto incalzi il pericolo. Così la tromba eccitatrice della pugna è voce della religione avita, della patria, del sovrano, delle spose, dei figli che chiedono al soldato coraggio, protezione, difesa, sicurezza, sostegno.

III. Egli è perciò che un suono anche isolato è sempre valevole a destare interesse, attenzione, curiosità. Se poi ad un primo suono altri ne succedano diversi di tuono, tutti fra loro confronterete tanto in ordine al tempo (che quando è eguale o egualmente divisibile chiamasi *Ritmo*) quanto in ordine alla differenza di grave ed acuto che li distingue: nè vi sfuggirà il carattere debole o forte, soave od aspro che l'accento o la natura delle voci o strumenti vi imprimono.

Da questo confronto, da questo discorrere di suoni (che quando stiano intonati a intervalli facilmente distinguibili chiamasi *Melodia*) troverete ciò che nell'arte dicesi Tono, o modo, cioè se flebile o gaio, se mesto o festivo è il carattere di quei suoni, e perciò conoscerete se geme o ribocca la forza che li produce, e di qual genere sia l'affetto che la commove. E in mezzo a tutti troverete un suono che senza essere nè più forte, nè più degli altri accentuato vi servirà come di appoggio, di centro a cui riferire in particolare modo i confronti, come di riposo del sentimento, un suono in fine che sembra più d'ogni altro rappresentare la vitalità, e che nell'arte dicesi Tonica.

Se poi alla successione di suoni altri se ne accoppieranno contemporaneamente, i quali coi primi si accordino, ne verrà soccorso alla memoria, e ne emergeranno tanto più chiari i caratteri. (Armonia).

IV. Ritmo, tono, melodia, carattere delle voci o stromenti, armonia, e accento: sono

gli elementi di cui si forma la nostra musica, dei quali ci conviene discorrere partitamente per iscoprire l'intima natura, e l'influenza che possono avere nel musicale linguaggio.

Riguardando alle altre arti non troveremo ritrarre esse altronde il loro potere, la loro importanza che dall'analogia che esse hanno coi fenomeni della vita. Così deve essere anche della musica, epperò nelle nostre investigazioni noi dobbiamo mirare principalmente a scoprire questa analogia, nè meglio il possiamo che col metodo analitico.

Già vedemmo come il ritmo abbia relazione con tutti i moti sensibili; ritorneremo a questo elemento per osservarlo nell'influenza che esercita unito agli altri nel corpo totale. Ora ci conviene parlare degli altri, e principalmente del tono o modo.

V. Nella nostra musica si riconoscono due magistrali caratteri essenzialmente distinti, due parole primordiali costituite dai due toni, che i moderni italiani e francesi dicono maggiore o minore, e i tedeschi a modo degli antichi nostri appellano tuttavia *duro* e *molle*.

Questi toni sembrano corrispondere esattamente al significato delle parole *piacere* e *dolore*; se non che troviamo non di rado accoppiato il tono minore a parole il cui senso è piacere, e viceversa il maggiore a sentimenti che nascono da dolore senza che il buon senso ne rimanga offeso, anzi con tutta verità di espressione. Per la qual cosa, se non si riconoscesse evidentemente la mestizia dell'uno, e la festività dell'altro tono anche nelle sole scale, o nelle sole armonie di tonica, saremmo tentati a credere che nulla analogia si trovi realmente fra i toni musicali e questi stati dell'animo nostro. Ma quella evidenza di caratteri ci avverte che noi dobbiamo spingere più addentro le nostre osservazioni.

Se noi riflettiamo alle moltiformi circostanze che ci arrecano piacere o dolore troveremo che sonovi piaceri così forti talora, così sensibili che l'umana potenza ne rimane abbattuta, piaceri che inebbrano e giungono a togliere i sensi e la vita, e che in queste situazioni l'espressione naturale è molto simile a quella del dolore, e consiste in gemiti, in esclamazioni, in lagrime. Così per l'opposto non tutti i dolori anche intensi opprimono, molti anzi irritano la potenza vitale, talmente che questa si raddoppia, e fortemente reagisce a respingerli o a sostenerne il peso. Quindi ogni segno esterno fa fede dell'energia o dell'irritazione della forza vitale. Se dunque il carattere dei segni esterni per mezzo dei quali si manifestano gli affetti è non tanto corrispondente al piacere o dolore risentito quanto all'energia che ha la potenza morale a sostenerli, dobbiamo credere eziandio che il tono musicale corrisponda del pari a questa energia, anziché al piacere o al dolore. In questa ipotesi l'espressione conveniente ad ogni affetto in cui la potenza morale è eguale o superiore all'urto che riceve, debb'essere assolutamente il modo maggiore, mentre ogni volta che l'urto è superiore, l'espressione conveniente sarà il modo minore. Il carattere che assume la voce umana in tali situazioni è analogo; resta ad esaminare in che consista il vero carattere dei toni.

VI. E da notarsi come tutte le voci si umane che artificiali hanno maggior forza negli acuti che nei bassi, stando in un medesimo registro, e che perciò una scala di

suoni ascendenti ne presenta l'immagine d'una azione crescente, siccome per l'opposto una scala discendente è immagine di azione decrescente. Dal che ne viene che la forza progressiva deve apparire tanto più energica quanto più s'innoltra a passi eguali e slanciati, come la regressiva quanto più lentamente cede il terreno, e meno stanca si dimostra, e non precipita. Tale è appunto il fenomeno che ci presenta la scala ascendente e discendente del tono maggiore comparativamente al tono minore. I suoni che ne costituiscono la differenza sono la 3.^a e la 6.^a che diremmo terza retrograda ed ecco in qual modo.

La 3.^a ascendente è mesta quando non dista dalla tonica che di un tono e mezzo, gaja quando ne è lontana due toni; all'opposto la 3.^a discendente è gaja nella prima proporzione, mesta nella seconda. La mestizia del tono minore diviene lacerante quando alla 6.^a minore succede ascendendo o precede discendendo la 7.^a maggiore, perchè nel primo caso la 7.^a maggiore è quasi uno sforzo disperato, nel secondo la 6.^a o 3.^a retrograda è uno sfinitimento, una caduta.

A convincersi maggiormente che la 5.^a è espressione d'energia quando dista due toni dalla tonica, e viceversa quando non ascende che di un tono e mezzo, basta riflettere quanto sia faticoso al sentimento lo ascendere, senza il sostegno dell'armonia, per toni consecutivi oltre la medesima terza.

Ognuno che abbia notizia del canto fermo, o del risorgimento della musica dai tempi in cui Gregorio Magno si applicò a riformare il canto ecclesiastico, può ricordare l'invenzione del *hemolle* all'oggetto di evitare fra la lettera F (fa) e la lettera B il tritono, come ancora usasi oggidì nelle antifone. Il quale B chiamavasi *duro* quando a confronto della F formava il tritono, per la fatica appunto che costava ad intonarlo, onde la denominazione dei toni conservata dai tedeschi di cui già si fece cenno. Infatti dopo il tritono, sia che si prenda per grado, sia per salto, è talmente difficile ascendere ancora di un tono intero, che anche col sostegno dell'armonia se ne risente lo sforzo, richiedendo invece quasi irresistibilmente il riposo sul successivo semitono. Che se il ditono non costa egual fatica, il trovare gradito il riposo del successivo semitono dimostra abbastanza che è necessario un tal qual grado di forza per intonarlo, e questa medesima forza ne costituisce il vero carattere.

VII. Queste osservazioni ci fanno conoscere il perchè tanto i greci antichi quanto tutti i popoli che non accoppiarono l'armonia al canto non conobbero punto il tono maggiore o non se ne servirono punto nella pratica. Non sostenuti, e parimente non costretti dall'accoppiamento de' suoni diversi, e dai contrasti che ne derivano, evitarono gli intervalli del ditono e del tritono sia partendosi dalla tonica che dalla 4.^a e 5.^a e crearono tutte le loro melodie e canti nazionali su tale scala che perfettamente rassomiglia al nostro tono minore. Vario fu il ritmo, varia la modulazione, vario il *diapason*, ma un solo il tono, e sempre minore, come possiamo riconoscerlo nei canti nazionali più antichi dei nostri montanari.

Per la qual cosa il tono minore che, partendo dalle teorie fondate sulle parti aliquote del corpo sonoro, e sul fenomeno

degli armonici, sembra essere creazione dell'arte, scorgesi chiaramente essere opera della natura riguardando alla facile successione melodica. Né altrimenti ci apparirà, riguardandolo da un punto più alto, il sentimento.

M.^o R. Boucheron.
(Sarà continuato).

LA MUSICA SACRA IN ITALIA

Lettera quarta del signor FÉTIS intorno alla musica in Italia; al Direttore della *Gazette musicale* di Parigi.

(Continuazione e fine; Vedi il N. 18 di questa Gazzetta).

Giunto che fui a Roma mi venne fatto alfine di sentire della musica di chiesa, e fu la prima volta presso i Gesuiti: ma, oh Dio! qual divenni io ascoltando ciò che si possa immaginare di più male scritto? E notate che altra musica migliore non sarebbe accetta, perchè, mentre io ascoltando mostrava dispiacere e meraviglia, mi fu detto da qualche romano che qualunque musico proponesse a P. P. della compagnia di Gesù di comporre una musica veramente religiosa sarebbe male accolto, nella capitale del mondo cristiano.

Io aveva già più volte veduto l'abbate Bainsi ma non m'aveva punto fatto sperare di poter trovare qualcosa di buono in fatto di musica religiosa: « Nulla più ci rimane, » mi diceva egli, non abbiamo più cantori, nè compositori, nè scuole: tutto è in rovina, tutto è perduto. Non abbiamo modo di sostituire nuove voci a quelle che andiamo perdendo; e trovassimo pure « delle voci, che non troveremo per ciò « l'istruzione, quella istruzione che fu un tempo affidata a tutti i cantori apostolici. Ogni anno veggio scemarsi il nostro numero, e non andrà molto, che non « ci sarà più modo di eseguire le opere « di Palestrina ».

Dopo la cappella pontificale molto mi premeva di sentire le cappelle di San Pietro in Vaticano, di Santa Maria Maggiore, e di San Giovanni in Laterano, sovvenendomi della loro antica risonanza. Dopo la morte di Fioravanti, la prima è passata sotto la direzione di Basily, il quale per questo posto rinunciò a quello di direttore del Conservatorio di Milano. Costui è un vecchio romano, un artista della grande scuola. Egli uscendo della scuola di Jaunacconi, ancor giovane ottenne il posto di maestro di cappella a Foligno, e con plauso scrisse per i teatri di Roma, Firenze, Venezia, e Milano. Molto furono stimate fra le sue Opere, la *Bella incognita*, *Viva d'Achille*, e *Porfana Egiziana*: e un capolavoro è stato giudicato il suo Oratorio il *Sansone*. Ma quantunque egli non sia conosciuto che dagli artisti, Basily è da mettersi al pari de' più distinti musicanti italiani, e ciò per le sue composizioni da chiesa. Si hanno di suo più di venti messe, dei versetti, de' salmi, e delle altre composizioni, fra le quali si vuol dare la preminenza alla bella messa di *Requiem* che egli fece eseguire l'anno 1816 pel funerale di Jaunacconi, nella chiesa dei dodici Apostoli. Dopo Foligno, egli fu maestro di cappella a Macerata, e alla Santa Casa di Loreto, poscia fu sposo ad una ricca donna dalla quale ebbe sei figliuoli. La sua nuova fortuna gli fece abbandonare la professione d'artista.

(Segue il Supplemento).

e d'allora in poi egli si esercitò nella musica per solo diletto; l'anno 1827 accettò l'impiego di censore degli studii al Conservatorio di Milano, dal quale (come abbiamo detto) è poi passato a quello di maestro di cappella di San Pietro in Vaticano.

Dopo il mio arrivo in Roma io aveva subito cercato di Basily; l'ottimo abate Santini (del quale molto avrò a parlare nelle mie lettere sull'Italia) mi condusse alla casa di lui. V'assicuro che Basily, da vero artista, mi si dimostrò meno scoraggiato per la strettezza della sua condizione, che per la decadenza dell'arte in Italia, e per l'impotenza di sostenerla nello stato in cui si trova.

Io non credo però questo male senza rimedio, come era opinione degli uomini ragguardevoli che me ne parlavano. Io stimo che una grande energia vincerebbe tutte qualunque sieno le difficoltà! E ben vero che l'energia non è una qualità facile ad ottenersi in Italia, ove l'artista vive isolato, senza appoggio, senza corrispondenza, senza le risorse di quel consorzio artistico del quale in Francia si abusa, ma che bene inteso può portare molti vantaggi. Lo spirito di malinconia e d'invidia regna in tutte le grandi città italiane, né io mai sentii colà un musicante parlare d'un altro senza che più assai ne dicesse di male che di bene. Un'anima forte non si lascierebbe per certo vincere da questi ostacoli; ma Bainsi, ma Basily hanno settantasette anni, e l'energia non ha punto che fare con quest'età. Essi non possono che abbassare la testa, e darsi pace.

Quantunque io avessi buona opinione del merito di Basily, nondimeno io ne fui sorpreso. L'accoglienza che egli mi fece quando io gli manifestai il mio nome fu come il risorvenirsi di cosa smarrita che colla mente si cerca. Così vecchio com'è, colle sue dita emunte per l'età e rattappate dai reumi, ei pur volle suonarmi qualcuna delle sue suonate per cembalo, nelle quali v'ha pur qualcosa di grazioso, e mi improvvisò delle *fughe*, e dei *ricercari* di ottimo stile. La sua conversazione rivela altresì un buon senso, e delle considerazioni estetiche, qualità che guari non si trovano in generale fra i musicanti italiani. La mia visita gli fece piacere e l'animò alquanto. Volle scrivere qualcosa per me, e subito si mise a lavorare; ma due giorni appresso un'indisposizione l'obbligò al letto, ove ancora era quando io partii.

Vi sono ancora a Roma parecchi compositori di musica di chiesa cresciuti nella buona scuola, e che bene scrivono, ma di rado hanno occasione di prodursi. poichè, fuori della cappella pontificia, non vi è alcun luogo a Roma ove s'ascolti musica grave. La più parte delle chiese principali hanno un maestro di cappella, le cui funzioni però non si possono sentire se non in due o tre solennità dell'anno. A questo punto sono ridotte le celebri chiese di San Giovanni Laterano, e di Santa Maria Maggiore, un tempo sì famose pel merito de' loro maestri di cappella, e de' loro cantori.

Fra i compositori di merito che ancora si trovano a Roma, il cui sapere per modestia loro non è conosciuto, è da annoverarsi l'abate Santini, uomo dato tutto alla musica per tutta la vita, e la cui già avanzata età è stata tutta consecrata all'arte, senza altro fine che quello di gustarne il puro piacere che procura all'anima. Io ho veduto de' salmi e de' versetti, di sua composizione, a cinque, a sei e a otto parti reali, ne quali il sentimento religioso, il

carattere delle parole, il lavoro e l'effetto sono egualmente a lodarsi. Queste buone composizioni dovrebbero essere conosciute, e invece alcuno amico è tutto il pubblico a cui si fanno sentire. L'Italia in tutti i tempi ha avuto artisti segnalati, la cui virtù non è stata ignorata che dai loro contemporanei.

La musica di chiesa è stata sempre in meno seria maniera trattata a Napoli che nella scuola romana, e lo stile di espressione a Napoli era già in voga da molto tempo, mentre che i maestri romani conservavano ancora la tradizione delle forme di Palestrina, e de' suoi immediati successori. Durante, Leo, Pergolesi e Jomelli, hanno scritto solamente in questo stile di espressione, e le loro opere sono modelli in questo genere, riguardo alla semplicità dei mezzi. Piccini, Sacchini, Cimarosa, Paisiello, e in ultimo luogo Zingarelli sono stati i continuatori di questo stile, ma dandogli una tinta più spiritosa e concertata. Il gran merito di questi maestri è stato quello di scrivere in un modo naturale ed adattato alle voci: Zingarelli si è distinto in modo singolare per questo pregio, e per un certo carattere di espressione tenera in qualcuno de' suoi lavori più belli, avvegnachè se gli possa sovente opporre poca scelta d'idee, e molta monotonia nel suo sistema di modulazione. Ancora nella sua maniera di scrivere si ravvisa molta negligenza, sopra tutto nelle ultime sue produzioni.

Per riconoscenza ai servigi di Benedetto Vita suo famiglia, che aveva seco passata gran parte della vita, egli volle lasciare per testamento a questo servo fedele, non avendo altro, i suoi libri, e un'immensa quantità di musica da chiesa, ch'egli aveva a posta composto affinché il Vita potesse venderne a un certo prezzo gli originali dopo la sua morte. Perciò più inteso a moltiplicare il numero delle opere che a perfezionarne la bontà, egli cominciò a scrivere con tale rapidità, che sarebbe stato da fare le meraviglie che da un lavoratore così concitato ne dovessero uscire altro che mediocri composizioni. Io ho il catalogo di questa musica, n'ho percorse buon numero di partizioni e fra la moltitudine delle produzioni che vi sono indicate io ho notate 58 messe a due voci d'uomo, con orchestra: 66 messe per diversi generi di voci con organo; circa 23 messe a due o tre voci con istromenti; più di 20 messe solenni, a quattro voci e orchestra; 7 messe, *kirte* e *credo* a 8 voci; 46 *credo* a tre, quattro ad otto voci, con orchestra; 3 *idem* con organo; 84 *Dixit* a tre, quattro ad otto voci, con orchestra o organo; una moltitudine di salmi, fra' quali 36 *Beatus Vir* con orchestra o organo e 49 *Confitebor*; 73 *Magnificat* a tre o quattro voci con orchestra o organo; 21 ore d'agonia ad una, due, tre e quattro voci, con istromenti e con introduzione per viole, violoncelli, e contrabassi; 29 *Te Deum* di ogni genere; 28 *Sabat Mater idem*; vesperi, complete, litante, un numero straordinario d'inni, antifone, versetti, responsi e lezioni per la settimana santa, graduali, offertorii, e finalmente 9 salmi italiani a quattro voci e orchestre.

Fra tanta farragine di cose, delle quali un gran numero è poco degno d'essere stimato, ciò che di meglio io ho trovato è il *Miserere* a quattro voci, senza accompagnamento, che Zingarelli compose per gli allievi del Conservatorio di Napoli: ivi veramente si trova un sentimento sublime

nella sua semplicità. Il carattere della musica è sì bene appropriato alle parole, l'armonia è sì pura, le voci sono sì ben collocate e si muovono con tanta naturalezza che questo pezzo, come che brevisimo, vuoi considerare come una delle più ragguardevoli produzioni di questo autore.

Gli allievi compositori del Conservatorio sogliono scrivere molte messe ed altri pezzi da chiesa, che sono eseguiti dai loro compagni, e che si fanno sentire in certe solennità delle chiese e conventi di Napoli. La più parte di questi sperimenti sono stati fino al presente fatti nella maniera di Zingarelli; ma sempre più si va scorgendo la tendenza teatrale nello stile povero d'idee di queste composizioni. Difficilmente i napoletani possono mettersi in testa il grave e il serio. Mentre io era a Napoli, ebbe luogo una religiosa cerimonia per una monacazione. La pietosa solennità cominciava con una marcia militare, e finiva con una galoppa.

Mercadante, oggi direttore del Conservatorio, mi parrebbe idoneo, se non a restituire alla musica il semplice carattere che non le si doveva mai togliere, almeno a darle maggior gravità che non hanno le produzioni degli altri maestri napoletani dell'epoca nostra. Egli è uomo di sentimento e di riflessione, e il suo genio ora volge al genere grave. Egli fra i compositori napoletani in generale, tutti di pronto ingegno, è quegli che scrive meglio. La sua carica poco lo lascerà più attendere alle cose teatrali; onde probabilmente le sue idee si volgeranno alla musica sacra, la quale a Napoli dà favorevole campo ai compositori meglio che in nessuna altra città dell'Italia.

Piaciavi, ecc.

FÉTIS.

VARIETÀ

Della imitazione e del plagio musicale.

(Inseriamo di buon grado questo articolo comunicato dal sig. C. Mellini, perchè ne pare che tra mezzo a diversi pensieri non in tutto conformi a quanto pensiamo noi sul medesimo soggetto, si riscontrino molte idee giuste e di opportuna applicazione. Abbiamo poi replicato con una nota del nostro collaboratore sig. A. M. al passo dell'articolo stesso in cui il sig. Mellini mostra dissentire da un giudizio dato dal detto sig. A. M.)

L'imitazione in tutte le arti è stimata cosa lodevole, solo nella composizione musicale ne sembra essere con troppa severità condannata dal pubblico; di maniera che si appuntano persino a' maestri quali difetti imperdonabili le reminiscenze, e i tratti imitati quali solennissimi plagii. Forsechè furono plagiarli Virgilio, Dante, l'Ariosto, e il Tasso, che tante cose presero da Omero, tante Puno dall'altro di loro, e tante ancora da minori poeti? Forsechè furono plagiarli nella pittura i Caracci che da Tiziano, dal Correggio, e da Paolo Veronese derivarono tutto il carattere della loro maniera cotanto ammirata? La Comunione di San Girolamo del Domenichino in Roma come pote acquistarsi la gloria di essere chiamata il primo quadro del mondo dopo la trasfigurazione di Raffaello, non essendo in gran parte che una imitazione fedele del soggetto medesimo trattato da Agostino Caracci a Certosini di Bologna? A che tanto è lodato nella storia Giulio Romano per l'imitazione di Raffaello, il Parmigianino per quella del Correggio, il Tibaldi per quella del Buonrotto? Stabiliscasi non per tanto che nella composizione musicale l'imitazione debba essere più circoscritta di quella non pure concessa ma lodata nelle arti del disegno, e ciò perchè nel riprodurre gli esempj musicali assai meno è richiesto di virtù che nel riprodurre le cose delle arti più materiali, la cui sola pratica addomanda maggior maestro; ma il condannare per plagio nella musica ciò che può considerarsi per semplice imitazione, il bandire la croce addosso a chi trascorre in mere reminiscenze di sfuggevoli frasi ne sembra ingiusto oltrag-

gio che si fa ai compositori, e da doversi avere in conto di una critica esagerata e pedestre, la quale non può che portar danno all'incremento dell'arte.

Noi pertanto ammetteremo e loderemo nella musica una circospetta e ingegnosa imitazione, e condanneremo, siccome merita, il plagio, che altro non è che un ladrocinio non meno artisticamente riprensibile di quello che moralmente (riferito all'altrui proprietà) sia riprensibile dalla giustizia. Distingueremo l'imitazione dal plagio, e liessremo fin dove possa essere spinta la prima senza degenerare nel secondo.

Il plagio nella musicale composizione può commettersi in due maniere: 1.º togliendo di peso da un altro esemplare un'intera composizione, o un gran tratto della medesima; 2.º togliendone anche un piccolo tratto, e non saperlo rannodare con arte alle proprie idee precedenti o susseguenti. Ove poi altri togliesse da un'altra composizione un breve tratto, e di quello si servisse per idea cardinale della sua, innestandolo con arte a' propri pensieri, e facendone un tutto di assoluta bontà, in questo caso, non che essere accusato di plagio, egli dovrebbe anzi essere lodato e proposto ad esempio di un ottimo genere di imitazione, il quale offre forse non minori difficoltà di quelle che si incontrano da chi svolge e risolve i propri pensieri; perchè nel primo caso la dottrina vincola alle idee altrui e meno libera che non allorchè si occupa intorno ad idee proprie. E qui ne cade in acconcio di poter manifestare con dispiacere all'autore dell'articolo sulla suonata di Beethoven in *do diesis* minore, inserito al N. 40 di questo *Gazzetta musicale*, delle non esatte opinioni. Egli, riferendo che Bellini si servì del primo sentimento di questa suonata per tessere il suo coro in *fa* del secondo atto della *Norma*, trascorre ad accusare Bellini di plagio non liceo. Forse questa parola non suona all'autore dell'articolo in senso tanto odioso quanto gliene attribuisce la scienza dei vocaboli italiani, e la ragione di ciò, siccome si è già lanciata e pur corsa, noi ci sentiamo in dovere di provare come Bellini servendosi di un pensiero di Beethoven, non che commettere un plagio, abbia anzi dato saggio di non agevole imitazione.

Vero è bensì che il coro della *Norma* s'impone col primo sentimento della suonata di Beethoven sino alle prime parole delle parti: *Non parti: finora è al campo*; ma alle parole che seguono: *Tutto il dice, i feri carmi, Il fregore, il suon dell'armi*, il sentimento non è più di Beethoven, però l'innesto è così felice, e la risposta del soggetto così conveniente e calzante alla proposta, che il suo un sol pensiero, una sola ispirazione. Alle parole: *Il suon dell'armi, delle inegne il ventilar*, le parti si concertano con un volo peregrino e cadono in un *molto* in terza della maggior gravità, conveniente al carattere del pezzo: tanto che da ultimo il primo sentimento quasi spontaneamente si sente risorgere sotto l'aspetto, e con un alternar delle due parti del coro che dopo un movimento di scala si fermano in una nota tenuta l'una aspettando l'altra con bello effetto, si compie e suggerisce il pezzo, che va perdendosi e mancando mentre che i bassi d'orchestra pur marcando quasi in segreto il sentimento dominante della suonata di Beethoven, che è come il marchio di unità di tutta la composizione. L'arpeggiato che accompagna tutto il pezzo segue nel coro di Bellini un corso di modulazioni al tutto diverse da quelle della suonata di Beethoven, e va secondando tutti i diversi pensieri originali che si succedono gli uni agli altri tanto naturalmente e senza alcuno sforzo che paiono una sola idea, un sol concepimento. Imitazioni di questa sorte non pure sono da approvarsi, ma da riconoscerne capaci solamente i primi ingegni musicali, perchè a trattarle a questo modo poco minore ispirazione e magistero è richiesto di quello che a concepirle e condarle interamente del proprio (1).

E ciò tanto è vero, che imitazioni di questo genere non ci è facile di riscontrare fuorchè ne' primi luminari della musica. Rossini e Donizetti ne hanno prestato buoni esempi, e il citato di Bellini può essere proposto a modello. Meno felice non però affatto riproverebbe, e in questa parte Mercadante.

L'imitazione dunque ove troppo sia trita e riprodotta può tralignare in abuso; ma essa poi, come sopra abbiamo avvertito, cadrà veramente in plagio quando ciò che si prende dall'altra sia di grave entità o non bene assottato e connesso alle proprie idee. Infiniti esempi di questa maniera di plagio si potrebbero recare da chi volesse le Opere recenti esaminare ed in ispecie quelle de' compositori principianti; ma in generale ove sia sconnessione di pensieri, difetto di unità, sconvenienza di carattere, ivi è plagio, non essendo difficile che un artista compositore anche mediocre possa discretamente ordinare le sue buone o cattive idee, ed essendo d'altronde al tutto impossibile che gli giunga a giovarsi dotatamente delle altrui.

Quanto poi alle reminiscenze delle quali si fa carico a' maestri, più dovremmo andar guardandoli non condannarli. Questo è il campo ove la critica del vulgo degli ascoltanti più suole spaziare con ingiuste sentenze. Niente è più facile di quello che un indotto delle cose musicali si creda poter con fondamento accusare di reminiscenze una composizione, anzi quanto meno egli avrà l'istinto della musica, tanto più sopraffatto dal materialismo delle semplici forme che a lui poco possono suonar variate per cagione della sua insufficienza eziandio passiva di ascoltazione, sarà tratto a ravvisarle sovente, o le verrà additando altrui quasi come una scoperta da lui fatta. Che i poveri maestri debbano essere ancora bersaglio degli offetti della musica ignoranza certo è cosa dura a sopportare. Ma chi potrebbe infrenare le lingue di coloro che hanno la facoltà di articolare? o chi le potrebbe costringere a stare ognuna dentro i termini ove per istudio o per buon senso hanno diritto di poter ragionare con successo? Un recente fatto musicale ne porrebbe materia di qui trattenerci alquanto discorrendo quanto molti giornali, riferendo il trionfo della nuova Opera del maestro Verdi data testè al teatro alla Scala, hanno osservato intorno a quella musica per molti conti lodatissima. Essi, per nostro credere, hanno dissimulato

i pregi principali e additato i minimi, hanno accusato il lavoro di poca originalità e di generale e inconsiderata sbracciandosi pure a predicare che molte reminiscenze vi si incontrano. Quando un critico musicale entra a parlare *ex professo* d'alcuna composizione, non se ne può cavare con lode se non ragionandone con aristico fondamento, che le sentenze così generali e scorte, quantunque sieno atte a trarre d'impaccio i critici imperiti e ad abbagliare il volgo degli indotti, sono però biasimate da chi per arte, o per istinto raffinato abbia ottimo senso del bello musicale.

Le reminiscenze pertanto degenerarono in plagio quando si succedono le une alle altre continuamente, e non abbiano fra loro un conveniente legame. Ma ove esse s'incontrino più di rado, indefinite ed incerte, è soverchio rigore il farsene severo caso. La composizione deve essere riguardata nel suo complesso, e nel suo carattere musicale più che nei suoi membri, i quali, come che non tutti nuovi ed ispirati, possono nondimeno risolversi in un tutto di bella originalità. Eppoi, si osservi che non di rado quelle reminiscenze che si riscontrano nella prima impressione di una nuova musica svaniscono quando fia dato poterne ascoltare la ripetizione con comodo di meglio ponderarla e gustarla. Molti giornalisti di teatro, assistendo ad una replica, si pentono di quanto hanno esagerato riferendo il successo della prima rappresentazione: e molti di coloro che non hanno avuto la virtù di disdirsi, si trovano pei buoni successi ulteriori dell'Opera biasimata avere acquistato nome di imperiti. In questo rigore di censure peccano sovente quegli ascoltatori che sono amici dell'arte più per dovere di buon cittadino che per istinto e per cuore. Essi non possono mai trovare nella musica alcuna intima impressione che li costringa ad essere più clementi ne' loro giudizi; laddove l'amatore di sentimento giudica, per così dire, colle sensazioni sul labbro, e col l'intimo convincimento del cuore: egli, se prorompe con entusiasmo di lode, se esalta con estasi di affetto, è il genio dell'arte che si esprime nelle sue esclamazioni, il suo giudizio sarà sempre prezioso.

Stabilito così quale nella musicale composizione sia la imitazione lodevole e come essa possa tralignare in abuso, e quale debba aversi per biasimevole, resta solo a desiderarsi che i compositori s'ingegnino di temperare l'ispirazione colla pratica, il sentimento col magistero, il genio coll'arte, e il pubblico, giudicando con maggior considerazione, si mostri più indulgente e cortese.

C. Mellini.

(1) Il signor Mellini vorrà tenermi per scusato, se non posso assentire alla sua opinione, non trovando nel pezzo di Bellini in questione nemmeno que' pregi che anche dal suddetto signore si vogliono indispensabili acciocchè il plagio possa riuscire lodevole. Dopo ciò non mi sembra altrimenti vero che l'innesto del primo sentimento della suonata di Beethoven nel coro della Norma sia tanto felice, nè che la risposta sia interamente calzante alla proposta da sembrare, com'egli asserisce, un sol pensiero, una sola ispirazione. Né io adesso intendo di voler tacciare di stegato il componimento del maestro siciliano; ma per quel che è della fusione, unità, e incomparabile sviluppo del pensiero non posso non accordare ampiamente la preminenza alla composizione del sommo Alemanno. Questi si servì d'un solo unico pensiero, l'altro impostò questo stesso pensiero con altri tre o quattro. Lascio ad altri a giudicare, dove ritengasi però il maggior sviluppo e la maggiore unità. E duolmi per ultimo confessare, che non mi fu dato di riscontrare nel coro succennato, quella ripresa, che pure il signor Mellini asserisce esistere, del primo sentimento che risorge spontaneamente sotto variato aspetto; nè meno ancora le note dei bassi d'orchestra che alla fine del pezzo marciano, secondo lui, quasi in segreto il sentimento dominante preso da Beethoven, che è come il marchio di unità di tutta la composizione. Conviene dire che il sig. Mellini ritrovi in quel variato aspetto e in quei suoi segreti dei bassi, delle cose strane e palati che a me non fu dato nemmeno d'intravedere. A me pare, se non m'inganno, che quel variato aspetto, e quel segreto suono del motivo, sieno davvero tanto variati e tanto segreti da non potersene affatto riscontrare nemmeno la traccia della primitiva idea.

A. B.

TEORICHE MUSICALI.

DELL' ISTRUMENTAZIONE.

ART. III (Continuazione (1)).

Quello infra tutti gli strumenti d'orchestra, le cui eccellenti particolarità di effetto sono state più lungo tempo mal conosciute è la viola. Essa è agile quanto il violino, il suono delle sue basse corde ha un metallo singolare, le sue note acute si distinguono pel loro accento melanconico e passionato, e il suo timbro, profondamente gemebondo, differisce grandemente da quello degli altri stromenti tutti da arco. Ella è stata per un pezzo dimenticata, od impiegata al vile ed inutile officio di andare in ottava colla parte de' bassi. Molte

sono le cause del poco partito tratto da questo istrumento. Primanente la più parte de' maestri del passato secolo, concertando di rado quattro parti reali, non sapevano per conseguente che cosa farsi della viola; e quando egli non avevano modo di assegnarle qualche nota di complemento negli accordi, se ne cavavano scrivendo quel famoso *col basso*, e il più delle volte tanto alla inconsiderata, che ne risultava un raddoppio all'ottava dei bassi sconvenienti coll'armonia, o colla melodia, e spesso inconciliabile coll'una e coll'altra. Era altresì allora per mala sorte impossibile lo scrivere per le viole dei passi salienti che esigessero qualche magistero d'esecuzione. I suonatori di viola erano per lo più la feccia e il rifiuto de' violinisti. Quando un musicante si vedea insufficiente a tenere con successo un posto di violino, era messo alla viola: onde ne veniva che il violinista non sapeva suonare nè il violino nè la viola. Dobbiamo ancora confessare che al nostro tempo questo pregiudizio sulla viola non è per anco interamente distrutto, e che tuttavia nelle migliori orchestre v'ha de' suonatori di viola che niente più valgono di quelli de' quali è detto di sopra. Ma di giorno in giorno più si sente lo sconio di questa tolleranza a loro riguardo, e a poco a poco la viola come gli altri stromenti sarà affidata solamente ad abili esecutori. L'effetto di questo suono attrae di tal sorte l'attenzione, che in que' rarissimi tratti in che gli antichi compositori lasciarono la viola campeggiare alla scoperta, essa non mancò mai di produrre ottimo effetto. Si sa qual profonda impressione faccia questo suono in quel pezzo dell'*Ifigenia in Tauride*, quando Oreste trafelato, vinto dalla fatica, anelante, divorato dai rimorsi, si viene acquetando ed assopendo, e dice: « Nel mio cor torna la calma! » mentre l'orchestra con un movimento agitato esprime singulti, e pianti convulsivi affidati specialmente al gemebondo strisciato in ostinazione delle viole. Quantunque in questa ineffabile ispirazione nota non v'abbia della voce o degli stromenti che sublime non sia, egli bisogna non pertanto convenire che il fascino ch'essa esercita sugli uditori, che il sentimento d'orrore onde molti occhi si spalancano pieni di lagrime, sono effetti prodotti dalle parte delle viole. Nella immortale sinfonia della *Ifigenia in Aulide*, Gluck ha ragionevolmente impiegato le viole a tenere solo la parte bassa dell'armonia, non per averne qui l'effetto che risulta dalla special qualità del loro timbro, ma per accompagnare il più dolcemente che sia possibile il canto de' primi violini, e per rendere più terribile l'attacco de' violoncelli e contrabbassi che ripigliano il forte dopo un gran numero di pause. Sacchini altresì ha affidata la parte del basso alle sole viole nell'aria d'Edipo: « La tua reggia è il mio rifugio » senza proporsi per iscopo di preparare un'esplosione. All'incontro questa istrumentazione dà qui alla frase di canto che accompagna una freschezza e una calma deliziosa. I canti delle viole nelle corde acute fanno meraviglie nelle scene di carattere antico e religioso. Spontini, il primo, loro affidò la melodia in qualche tratto delle mirabili preghiere della *Vestale*. Méhul, sedotto dalla perfetta convenienza del suono delle viole al carattere elevato della poesia ossianesca, volle servirsene costantemente escludendo i violini dalla sua partitura dell'*Uthal*. Ne risultò,

(1) Vedi in num. 5, 8 e 10 di questo *Gazzetta Musicale*.

dicono i critici contemporanei, una insopportabile monotonia che nocque al successo dell'opera. In questo incontro Grétry ebbe a gridare: « Io pagherei un luigi per sentire oscillare un cantino! » Questo timbro si prezioso quando fatto ne sia discreto uso e sia con arte messo in contrasto con il violino e con altri strumenti, deve però essere parcamente usato: troppo è uniforme e spirante tristezza perchè l'abuso non possa ingenerare la monotonia. Oggi vogliono dividersi le viole in prime e seconde. Nelle orchestre come quella dell'Opéra di Parigi, ove ce n'ha un numero pressochè sufficiente, si possono scrivere così divise; in tutte le altre orchestre, ove appena sono quattro o cinque viole, questa divisione nuocerebbe necessariamente a una sezione strumentale già per sé così debole, e che tutti gli altri strumenti tendono a sopraffare e coprire. Bisogna dire altresì che la più parte delle viole che sono oggi poste in opera nelle orchestre non hanno la dimensione conveniente; esse non hanno nè la grandezza, nè conseguentemente la forza della vera viole; esse sono come violini armati di corde da viola. I direttori di musica dovrebbero sbandire assolutamente l'uso di questi strumenti bastardi, che per la poca loro sonorità scolorano una delle più importanti parti dell'orchestra, togliendo loro molto di forza e di efficacia specialmente nelle corde basse.

Quando i violoncelli cantano ottima cosa è qualche volta raddoppiarli all'unisono colle viole. Il suono de' violoncelli per questo accoppiamento acquista molta chiarezza e ripieno senza cessare di essere predominante. Ne sia un esempio il tema dell'adagio della sinfonia in *do* minore di Beethoven.

I violoncelli e i violini sono i due strumenti da corda da' quali da venti anni in qua si è tratto partito migliore, non solo nelle sinfonie e nelle opere ma ancora nei balli. Buon numero di violoncelli che spiegino all'unisono in acuto una larga melodia danno un certo senso di voluttuosa tristezza; onde sono da preferirsi ne' passi di adagio di una nobile danza. Sono del pari ottimamente acconci ad accompagnare la voce nei pezzi di carattere religioso, e sta in tal caso al compositore di scerle le corde sopra le quali la frase debbe essere trattata. Le due corde inferiori il *do* e il *sol* specialmente in que' toni che consentono di poterle spesso impiegare a vuoto (la qual nota sogliono chiamar zero); sono di una sonora e grave unzione che perfettamente conviene in simil caso; ma la loro medesima gravità permette che loro si assegnino senza più bassi più o meno melodici, dovendo essere il canto dominante serbato alle due corde superiori. Weber nella *ouverture* dell'*Oberon* con effetto meraviglioso, ha assegnato il canto alle corde acute de' violoncelli coi sordini, essendo il basso affidato alle note gravi di due clarini: cosa veramente nuova e magica. Sebbene i nostri violoncelli sieno oggidì di gran bravura sino ad affrontare con successo qualsiasi difficoltà, nondimeno raro è che la loro agilità nel grave non produca alquanto di confusione. Quanto a que' passi che esigono di fermare il pollice e che si aggirano nelle note acute, meno ancora si può aspettare di buono. Essi riescono poco sonori, e meno precisi. Trattati di questo genere meglio è assegnare alle viole, o ai secondi violini. Nelle complete e ricche orchestre moderne ove è buon numero di

violoncelli, si scrivono qualche volta a due parti: i primi eseguono allora una parte a se, e i secondi seggono il contrabbasso in ottava o all'unisono (1). Si suole ancora, per accompagnamenti d'intenzion vaga e poco sonora, affidare il basso a' soli contrabbassi, disegnandovi sopra due parti differenti di violoncelli che uniti alla parte della viola producono un quartetto di gravi armonie. Questo effetto bellissimo degenererebbe leggermente tanto solo che un poco se ne abusasse. Gli accompagnamenti a corde doppie, e gli arpeggi convengono a' violoncelli nei *forte*; molto allora sono d'aiuto al pieno dell'armonia, ed aumentano il volume sonoro dell'orchestra. Il mettere in opera l'armonia di più violoncelli a diverse parti non porta grandi vantaggi. È più facile di ottenere l'effetto medesimo col mezzo de' violini spartiti che suonino con sordini in sul cantino. Questi due timbri sono così fra loro rassomiglianti che non si possono distinguere l'uno dall'altro. E. Berlioz. (*Sarà continuato*).

(1) Questo unisono deve intendersi pel convenzionale di scrittura non già pel vero unisono, il quale fra il contrabbasso e il violoncello, per ragione della diversa loro natura di estensione, non potrebbe mai ottenersi se non facendo tanto salire il contrabbasso da rendere un suono sproorzionato e spiacevole. Il Trad.

DISCUSSIONI.

RISPOSTA

al chiarissimo signor Niccolò Eustachio Cattaneo.

(Vedi Gazzetta musicale N. 46 pag. 66).

Mi è grato di potermi accingere a rendervi ragione, chiarissi, signor Cattaneo, di quanto cortesemente mi ricordate nelle vostre osservazioni sul mio articolo inserito al N. 5 di questa Gazzetta musicale, e di poterli protestare che ove gli argomenti vostri sieno per convincermi io non sarò punto restio a darveli interamente per ricevute delle mie opinioni; non potendo cioè essere se non con mia piena soddisfazione, sia per la molta vostra e conosciuta dottrina e speranza delle cose musicali, sia per modi di tanta urbanità onde vi piace inviarmi ad entrar seco voi in parole: titoli tutti che rendono il cedere superiore ad ogni scrupoloso sentimento dell'amore di sé. Incomincerò pertanto definendo che — La musica drammatica (a mio credere) è quella che è intesa con un ragionevole e proporzionato uso di tutti i mezzi dell'arte a modulare un dramma lirico, serbandone tutta la scenica verosimiglianza ed aggiungendovi quel maggior prestigio di forza rappresentativa di che è capace la melodia nelle sue ritmiche cadenze e l'armonia nelle sue molteplici combinazioni. — Da questa definizione voi potete avvedervi, stimatiss. signor Cattaneo, che io sono con voi di perfetto accordo riguardo alle qualità che debbe avere un buon compositore da voi così opportunamente circoscritte a *estro poetico* (non *fantastico*) — *fantasia melodica* — *scienza armonica* — *cuore suscettivo di sentire in tutte le svariatissime fasi delle passioni* — *fino criterio e tatto scenico* — *profonda cognizione della declamazione* — *idee ben distinte e chiare della musica puramente melodica o melodrammatica* e della musica puramente drammatica. Ma una buona dose di genio poetestemi voi negare che non valga a sopprimere a una gran parte di queste qualità? Certo che se voi credeste il contrario non m'avreste nelle vostre osservazioni conceduto che a' giorni nostri la musica abbia tocco il *sommo grado* in qualche scena di qualche *Opera*, ed anche in qualche *trattissimo* atto intero, non essendovi per avventura alcuno de' nostri moderni compositori che tutte per arte posseda le descritte qualità, le quali sono pure indifferentemente tutte indispensabili per produrre non che un *Opera*, un intero atto od una scena perfetta.

Quanto poi alle distinzioni che saviamente voi m'invitate a dare il più possibile esatte fra la *musica meramente melodica*, e la *musica drammatica*, piacervi avere per fermo che in quel mio articolo altro io non intesi per *musica drammatica* se non quella che suolsi accoppiare al nostro dramma lirico, e che volgarmente appelliamo *Opera*. *Musica drammatica* per me suona quanto *musica del dramma*, siccome dalla recata definizione potete desumere; nel qual senso io non intendo che ella differisca dalla *musica semplicemente melodica* se non rispetto a tutte quelle condizioni che valgono a renderla felice, ragionevole, e quasi prodigiosa interprete del dramma stesso: e vogliatemi, vi prego, fu d'ora avere per cordialissimo memoria di tutte quelle astrazioni e speculazioni filosofiche colle quali molti presumono penetrare negli invisibili segreti delle arti. Questo ufficio io lo lascio volontieri al buon tempo di coloro che sono vaghi d'andar solisticando senza pro, e che veggono piuttosto l'arte, di quello che la sentano in cuore: e tanto tengomi orgoglioso che io non vorrei a patto nessuno dividere il plauso che s'hanno avuto que' critici, special-

mente oltramontani, che in occasione dello *Stabat* di Rossini hanno così bizzarramente fantasiato sulla verace indole della musica religiosa, sino a riconoscerla solamente cristiana nel canto fermo, quasi che il ritmo melodico e l'armonia non potessero essere conciliati col raccoglimento della devota preghiera; quasi che finalmente non convenisse all'uomo l'adoperare nelle laudi di Dio tutti quegli argomenti onde l'arte si è fatta migliore. Quistioni da pigiarsi in faccia al colosso sublime e imperscrutabile dell'arte che per attraverso ai secoli colla sua vita di progresso percore ed irrompe; attentati meschini del calcolo contro l'eccelsa volo del genio; vane prove di sovvertimento contro la prepotente necessità de' tempi! Né d'altro intendo io qui parlare che generalmente dell'arte. Siete voi, signor Cattaneo, tanto che basti chiarito di quanto nelle osservazioni mi avete richiesto? od almeno, da ciò che ho qui dichiarato potete voi comprendere quali sieno le mie opinioni tanto da poter proseguire nelle vostre erudite quistioni, per richiamarmi al dovere ove io sia errato, per farmi ragione ove pur me la troviate in qualche parte meritata? Come che sia, d'una cosa potete tenervi sicuro, e ciò è di non essere mai per venir meno nella mia distinta estimazione, colla quale ho il piacere di offerirmi,

Fostro devotissimo,
G. MELLINI.

Di Milano 25 aprile 1842.

ALBUM.

— Il sig. Ricardo Wagner ha dedicato lunghi e molto elaborati articoli, inseriti nella *Gazette Musicale de Paris*, ad esprimere l'alto concetto ch'egli ha dell'autore della *Juive* e della *Reine de Chypre*, il sig. Halevy, e adoperò con molta energia a persuadere ai giovani compositori francesi a volere pigliare a modello de' loro studii lo stile pittorresco, severo, e ad un tempo brillante e passionato che tanto fa stimare in Germania le partizioni di quell'insigne artista. Esce quindi con queste parole che noi abbandoniamo alla riflessione de' nostri lettori più sensati, di que' lettori cioè che giudicar sogliono della importanza delle più rigorose verità indipendentemente da ogni idea di speciale vanità, o pregiudizio.

« Il y a à regretter que nos jeunes compositeurs français n'ayent pu trouver la force de suivre les traces de l'auteur de la *Juive*. Et ce qu'il y a de plus déplorable, c'est qu'ils ont eu la lâcheté de subir l'influence des compositeurs italiens à la mode. Je dis la lâcheté, parcequ'en effet ce me semble une faiblesse coupable et honteuse de renoncer à ce que l'on trouve de bien dans son propre pays, pour singer les médiocrités étrangères. et cela sans autre motif que de profiter d'un moyen facile et commode de surprendre la faveur passagère de la masse inintelligente.

Tandis que le *maestri* italiens, avant de paraître devant le public parisien, se livrent à des sérieux travaux afin de s'approprier les grandes qualités que distinguent l'école française; tandis qu'ils s'appliquent sérieusement (ainsi que Donizetti l'a prouvé récemment et à son grand honneur dans la *Favorite*, ec.) à se conformer aux exigences de cette école, à donner plus de fini et plus de noblesse aux formes, à dessiner les caractères avec plus de précision et d'exactitude, et surtout à se débarrasser de ces accessoires monotones et mille fois usées, de ces ressources triviales et stéréotypées dont l'abondance stérile caractérise la manière des mauvais compositeurs italiens de notre époque; tandis que ces *maestri*, dis-je, pour respect pour la scène ou ils veulent se produire, font tous les efforts pour retremper et ennobler leur talent, les adeptes de cette école si respectée préfèrent ce que ceux-la jettent loin d'eux avec un sentiment de pudeur et de mépris. S'il ne s'agissait que d'amuser les oreilles du public par la voix de tel virtuose ou de telle cantatrice en faveur, n'importe ce qu'ils chantent, et en ne tenant compte que

de l'execution, ce serait un assez bon calcul de la part de ces Messieurs de chercher à satisfaire la manière la plus commode du monde aux exigences d'un public assez peu difficile pour n'en point demander davantage. Il est vrai que dans ce calcul, le but au quel doit s'attacher tout véritable artiste, celui d'ennoblir et d'élever l'âme par la jouissance, n'entrerait pour rien. Mais l'expérience nous prouve que ce serait commettre une criante injustice envers le public des deux Opéras de Paris que de lui attribuer un goût si peu éclairé et si facile à contenter ».

— Veggendo noi tanti inesperti compositori venir facendo di pubblica ragione le loro produzioni e disprezzare il sapere, troppo confidenti nel loro genio, ne cade in acconcio di citare un fatto che dovrebbe servir loro di lezione: Cherubini, l'illustre Cherubini copista, eziandio in questi ultimi anni le composizioni di Palestrina e di Clari, e a quei suoi amici che gli chiedevan conto di quel lavoro, soleva rispondere: « Io imparo, perchè quando io ben m'avevo d'ugento anni, in musica vi sarebbe sempre da imparare ». E intanto Cherubini era quell'uomo del quale Haydn si compiacqua dire: « Io mi sono vecchio, è vero, ma come musicante, io sono vostro figlio ».

Cose singolari degli antichi musicisti greci.

Antigenide, uno de' più celebrati flautisti della Grecia e maestro di Alcibiade, si curava poco, secondo Aulo Gellio, dell'applauso del pubblico. Egli insegnava ai suoi discepoli di pensare come lui, e, per consolarlo uno di essi, il quale ebbe poco applauso malgrado la sua grande abilità, gli disse: « la prossima volta tu sonerai davanti a me ed alle Muse ». Egli giudicava invalido il giudizio della moltitudine nelle cose del gusto, e sentendo un giorno da lontano batter le mani ad un sonatore di flauto, esclamo: « costui deve sonare male assai, altrimenti il popolo non l'avrebbe tanto applaudito ».

Cefesio, secondo Ateuo, rimpioverò uno de' suoi allievi, il quale voleva sempre sonare nei tuoni acuti, dicendo: « l'arte non consiste nell'acquetto del tuono, ma nella conformità del tuono all'oggetto ».

Ippomaco, era dell'opinione di Antigenide. Vedendo un giorno acclamato dal pubblico un giovane di poca abilità, lo bastonava, dicendo: « esser questo applauso la maggior prova della sua inabilità ».

NUOVE INVENZIONI.

Sudre, l'inventore della lingua musicale, ha dato in Parigi nella sala di Herz una interessante accademia di *Telefonia o telegrafo musicale ad uso delle armate di terra e di mare, praticato anche per mezzo di un istrumento monstre di nuova invenzione ad aria compressa, che fa sentire i suoni a due leghe di distanza*.

I rapporti i più favorevoli de' ministeri dell'interno, della guerra, della istruzione pubblica e della marina, provano l'utilità della scoperta del sig. Sudre, e proclamano che questa scoperta merita di esser incoraggiata; ma tutte le promesse si limitano a sole frasi d'encomio per l'inventore. Nelle sue sessioni, Sudre prega gli spettatori di compiacersi a scrivere ogni sorta di quesiti sopra una tavola e col mezzo di alcuni suoni tratti dal violino, egli trasmette a madamigella Hugot, vezzosa interprete della lingua musicale, il quesito proposto sulla tavola ed il gentile turcimanno lo ripete con esattezza all'assemblea, e con ciò evidentemente dimostrando l'infallibilità del processo telefonico, che si spera veder quanto prima adottato.

Dopo alcuni esperimenti di lingua musicale Sudre fece sentire il nuovo suo strumento, che si potrebbe chiamar Telefono, col quale si ponno trasmettere segnali od ordini a due leghe di distanza si di notte che di giorno, tanto in tempo sereno che nebbioso. È una specie di tamburo di rame da cui sortono quattro tazze di trombe le quali producono l'accordo perfetto nel secondo suo rivolto ed alternativamente e simultaneamente rendono i loro suoni diversi col mezzo della pressione di quat-

tro stantuffi, che aprono un'uscita all'aria compressa e serrata nell'interno del tamburo con un mantice che riempie la macchina di fiato. È l'ultimo punto del suono stridente in musica, e se invece di quattro trombe ve ne fossero sette, potrebbe bastare a darci un'idea abbastanza esatta del formidabile squillo delle sette trombe che dovremo sentire al giudizio finale.

(Estratto dalla Gazzetta Musicale di Parigi).

NOTIZIE VARIE.

PARIGI. — Thalberg ne' due suoi concerti al teatro Italiano ha guadagnato non meno di 25000 franchi. Il suo studio a note ribattute ebbe un successo d'entusiasmo.

— Il giorno primo maggio si pubblicò una raccolta di dodici studj a quattro mani di Cramer, la prima che il famoso pianista abbia in quel genere dato alla luce.

— Sotto la presidenza del duca di Coigny è stata formata una commissione per l'insinuamento di un monumento fuore alla memoria di Cherubini. Da questo momento le sottoscrizioni si ricevono al Conservatorio di Parigi.

PIETROBURGO. — Sivori e Artot, il primo per difficoltà mirabilmente superate, e l'altro per espressione vanno a gara nel cattivarsi i suffragi di questo pubblico, che accorre in folla a' concerti di quei rinomati violinisti. — La Cinti-Damoreau continua a far meravigliare per la rara finitezza e facilità del suo canto.

BERLINO. — Alessio Lvoff ha composto un nuovo divertimento per violino e violoncello con accompagnamento d'orchestra, il cui programma è troppo interessante, perchè si abbia a tralasciar di farlo conoscere a' nostri lettori. Il *duello* di Lvoff è un incantevole quadro di un ordine tutto drammatico: 1.º Vita allegra di due amici a cui succede una viva disputa; 2.º s'ida, duello alla spada, gemiti del ferito; 3.º disperazione dell'averario, il ferito ricupera i sensi; 4.º riconciliazione e ritorno alla vita allegra. Il *duello* è tanto di moda che lo vogliono sentire in tutti i concerti particolari. I migliori interpreti di questa notevole composizione furono i fratelli Ganz. Venne pubblicato colla dedica al celebre Meyerbeer, che sembra pensar di tutt'altro che alla grande opera che da quattro o cinque anni promise alla direzione del teatro dell'*Accademia reale* di Parigi.

TORINO. — Da una lettera di un illustre nostro concittadino distinto amatore della bell'arte ricaviamo i seguenti brani che si riferiscono ad un capolavoro di un autore italiano, in oltremente giudicato senza rivali fra i moderni compositori di musica sacra.

« È un bisogno per me il comunicarle l'entusiasmo, la commozione, l'ammirazione che ha saputo in me destare la stupenda messa di *Requiem* per voci di uomini di Cherubini, che la scrisse nel proprio suo funerale, componimento classico sopra ogni altro che io abbia udito. — Comincia il *Agnus* con un grave in re minore di esimia fattura in cui son specialmente notevoli le cantilene intrecciate fra le viole e i violoncelli con sommessi accompagnamenti di bassi, di timpani e di qualche nota tenuta de' corni. Magnifico si è il *Dies ire* che anresi con un allegro vivo, pure in re minore, a tutta orchestra, a cui tiene dietro un bell'andante a 3 e 4 che mette ad un presto di un grandioso effetto. L'andante nell'*Offertorio* non potrebbe con modi più elevati esprimere la mistica sublimità del sacro testo. Recca esprime la concentrazione e la condotta della successiva *fuga* in fa tempo ordinario; pezzo di un risultato mirabile. Bellissimo il *Sanctus*: l'adagio dell'elevazione tenero quanto mai. Nel *Domine, dona eis requiem* pare che il sommo maestro abbia voluto darci l'idea di una eterna pace con certi classici fronsi con modulazioni ed armonie si magistrali che non potevano esser suggerite se non da profonda meditazione sulle grandi verità della religione e sugli ultimi destini dell'uomo. La perfetta esecuzione sotto la direzione degli egregi signori Ricardi, Polledro e Gielhart contribuì assai a dar risalto alle sublimi bellezze dell'ultimo lavoro di Cherubini, qui prodottosi il giorno 27 p. p. nell'occasione dell'anniversario della morte di S. M. il Re Carlo Felice ».

PISA. — Non solamente in Francia è onorata la memoria di Cherubini. A Pisa nella chiesa di San Francesco è stato teste eseguito con affollato concorso il *Requiem* per voci d'uomini stato composto dal grande maestro. Un magnifico catafalco era stato eretto, e rendeva più commovente quella cerimonia la presenza di molti membri della famiglia dell'illustre defunto. Vi si vedeva fra gli altri una sua nipotina in terza generazione dell'età di quattro anni. Firenze, sua città natale ha dovuto del pari pagare il suo tributo di cordoglio e di omaggio.

NECROLOGIA.

ANTONIO ANDRÉ.

La Germania ha perduto uno de' suoi più antichi editori di musica, uno de' suoi più sapienti contrappuntisti, ed uno de' suoi scrittori più versati nell'estetica musicale. Antonio André è teste morto ad Offenbach, in una età quasi decrepita, appunto un mese dopo la morte della vedova di Mozart, in quale ha proceduto al sepolcro senza poter vedere il monumento che si sta innalzando a Salzburgo in memoria dell'illustre suo marito. André era molto domestico amico della cara Costanza, e da

lei nel 1799 aveva egli comprato tutti i manoscritti di Mozart. André era un eccellente cantante in sua gioventù; ma dopo aver fatto qualche viaggio artistico per la Germania meridionale, lasciò questa carriera, e si diede tutto allo studio severo della composizione, mentre ancora attendeva a dirigere il suo stabilimento di stamperia ove si pubblicavano le migliori opere del suo paese. A lui dobbiamo principalmente la propagazione il carattere dell'arte. Il signor André era certamente un genio, inventore di questa maniera che Stempel, in vano lottava contro le molte e gravi difficoltà di esecuzione, l'invitò ad Offenbach perchè ivi stabilisse le sue officine. Il signor Seunfelder ivi si fermò lungo tempo, e quando deliberò di abbandonare questa città, la sua invenzione s'era già fatta europea. In questi ultimi tempi il signor André ha redatto un catalogo delle opere edite ed inedite di Mozart indicandone accuratamente tutti i temi. Questo catalogo l'ha tenuto occulto per più di tre anni. Pubblicava in oltre sulla composizione un'opera di teorica in sei volumi, tre de' quali sono solamente pubblicati, e trattano dell'armonia, del ritmo, e della fuga. Si dice che il manoscritto degli altri tre sia interamente completo: essi trattano della melodia, dell'armonia fra la musica e la lingua, e in fine d'una critica teorica sull'uso della voce umana secondo il carattere dell'artista. Il signor André era certamente il più severo critico della Germania; ed io mi ricordo avendo avuto opportunità di vederlo più volte l'anno passato, egli mi lesse buona parte delle sue critiche sopra Haendel, Beethoven, Mozart, ed altri celebri compositori moderni. Beethoven specialmente è analizzato mirabilmente, né più degli altri si foga alle esagerate e sovrappiue osservazioni della sua critica giudiziosa. Del resto André ha composto molte canzoni che si distinguono per grande semplicità, per sentimento profondo, e per rara intelligenza delle parole onde sono ispirate. Fra i suoi discepoli sono più conosciuti in Germania i signori Aloys Schmidt e Wilhelm Spier. Quest'ultimo singolarmente ha composto canzoni che sono cantate per tutta quella contrada. André nutriva la speranza di andare ancora a Parigi per ivi fare eseguire qualche pezzo non conosciuto di Mozart. Speriamo che il figlio di lui che fa degnamente le sue veci a Francoforte, compirà il voto di suo padre.

André doveva ancora possedere alcune lettere di Mozart che saranno probabilmente pubblicate. Dopo la morte della cara Costanza, un giornale di Vienna ha pubblicato una lettera dell'illustre autore del *Don Giovanni*, che mette in chiaro la miseria in cui si vissuto Mozart. In questa lettera indirizzata a un certo signor Fuchs, il povero e ampositore gli annuncia che egli è stato costretto a dare il suo ultimo soldo al proprietario della casa che egli abita, per non esserne cacciato, aggiungendo che gli bisognano 1500 franchi, per quali egli si impegna a fare tanta musica. A que' tempi Mozart aveva già composto il *Don Giovanni*, il *Flauto Magico*, e il *Tito*. In fine della lettera si legge: *Spetite 200 franchi a Mozart*. A. WEILL. (G. M. di P.)

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.^o DI GIOVANNI RICORDI.

S A F F O

MUSICA DEL M.^o CAV.

G. PAGINI

Riduzione completa per il Pffe a 4 mani Fr. Idem per Pffe solo Idem per Canto con accomp.^o di Pffe

DUE FANTASIE

per Violino e Pianoforte

SOPRA MOTIVI DELL'OPERA

LA FAVORITA

DEL MAESTRO CAVALIERE DONIZETTI

COMPOSTE DA

P. TONASSI

N. 1. Fr. 5. — N. 2. Fr. 4 50.

INTRODUZIONE E POLONESE

per Flauto e Pianoforte

SOPRA REMINISCENZE DELL'OPERA

LA FAVORITA

DEL MAESTRO CAVALIERE DONIZETTI

COMPOSTA DA

P. TONASSI

Fr. 4 50.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 20. DOMENICA
15 Maggio 1842.

DI MILANO

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Autologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omeoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozi di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'enouvoir.*
J. J. Rousseau.

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di ottovingianta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà **ASTOLOGIA CLASSICA MUSICALI**.

DELLE PRESENTI CONDIZIONI

DELLA MUSICA.

ARTICOLO II. (Vedi l'articolo I.º nel foglio N. 17. di questa Gazzetta).

Varie, già lo dicemmo, sono le opinioni degli individui sulle odierne condizioni della musica d'Italia, perchè varie sono le educazioni, le intelligenze, e quindi varie le fantasie, i gusti, i desiderj, le idee di perfezione di chi ne scrive e ragiona. Seguendo una legge troppo naturale per essere violata, tutti non vedono al di là della propria penetrazione o della propria facoltà di discernere.

Mentre per tanto la Gazzetta usciva dal nulla quasi coll'unico intendimento di porre un argine ai travimenti ed all'inerzia dell'arte, che per quanto pareva ad alcuni era venuta a sinistra fase di decadimento, cravi chi, collocandosi precisamente all'emisfero antartico della Gazzetta, e beandosi d'una immensità di debizie armoniche, non dissimile da quella che Pittagora aveva immaginata nell'ordine infinito dell'universo, veniva vantando una miriade di fatti gloriosi e di nomi di semidei, che per vero ancora non avean veduta la soglia dell'immortalità. Per asserire che la musica nostra era salita alla più bella eminenza di splendore.

A cosiffatta opinione accostavasi l'onorevole signor Mellini, il quale coll'articolo pubblicato nel N. 5 di questo foglio (1), non solo affermava che la musica melodrammatica, recata alla somma sperabile altezza dai genj di Rossini e di Bellini, avventuratamente *si mantiene in fiore anche oggidì*, ed anzi è *ora al colmo del suo fiorire*; ma accennando i varj miglioramenti da ultimo nell'arte introdotti, i recitativi perfezionati, le rimosse inopportune ripetizioni, i pezzi di concerto convenevolmente coll'azione combinati, i modi strumentali possibili, tutti a segno esauriti che l'accrescerli solo di un tratto in *abuso ca-*

(1) Il detto articolo fu dato da noi niente più che quale manifestazione di una individuale opinione, la quale, se non per altro, vuol essere rispettata anche perchè sono in essa in certo modo formulate le convinzioni di molta parte di coloro che tra noi si erigono a giudici di cose musicali.

Considerato sotto questo punto di vista, l'articolo del sig. Mellini, che già fu argomento di doppia controversia nella medesima nostra Gazzetta, poteva essere accolto in essa, senza che corresse verun obbligo per noi di farci solidari delle sue sentenze. Anzi l'ammissione del medesimo rinvia opportuna appunto perchè dava argomento a diverse discussioni interessanti intorno alle presenti condizioni della musica in Italia.

L'Estens.

drebbe, s'argomento di concluderne che ella non possa più oltre progredire in eccellenza: che niuno potrà più mai tentare di migliorarla in appresso: che ella ha spiegato tutta la ispirazione che può infonderle il genio, e tutta la perfezione che può ricevere dall'arte; che questo nostro nella memoria dei posteri ne sarà il secol d'oro; e per fine che condannabile ed ingiusto è il lamento mosso da alcuni erranti dal vero, che oggi vi sia penuria di buoni compositori e di opere eccellenti, stimando egli all'incontro che ce ne sia dovizia tale da non avere nell'opinione de' popoli che due o tre idoli nei principali maestri, e da lasciar andare tutto il resto confuso fra la turba de' mediocri.

Assorellando egli la pittura colla musica, e paragonando la storia dell'una con quella dell'altra, vien sostenendo che per legge di natura le arti, quando sono all'apogeo della loro carriera sono obbligate di ridiscendere. E questa la vicissitudine di tutte le cose sublimari. Il perchè, essendo ora noi pervenuti al secolo de' Michelangeli e de' Raffaelli musicali, la bella fra le arti del cuore deve per natura decadere; e valendoci ancora delle sue espressioni, diremo che *cotest'arte nobilissima ora mostra di volgere alla sua decadenza.*

Ci siamo fatti a parlare dell'articolo del signor Mellini, non già per muovere una polemica che potrebbe aver faccia di personale opposizione, sibbene perchè in esso sono assai ben raccolte le sentenze del maggior numero de' presenti opinatori, e può dirsi il manifesto per eccellenza delle professioni di fede di molti de' moderni intenditori di musica. E questo diciam pure acciocchè sia noto che non per capriccio di scendere a conflitti abbiamo assunto di discorrere sulle attuali condizioni della musica, ma perchè sia meglio conosciuto il vero cammino per cui intendono inoltrarsi coloro che s'avvisano di giovare all'arte coll'organo della critica. Prima anzi di oltrepassare nel discorso crediamo di dovergli attestare sincera stima dell'ingegno letterario ch'egli ha dimostrato adoperando una nobile e studiosa dizione, e molto assennatamente volgendosi ad argomentare delle vicende di un'arte col raffrontarla alle sorti di un'altra. Non in diverso modo si possono risolvere certi problemi, il cui scioglimento sta nel segreto dell'avvenire, che deducendolo dagli avvenimenti del passato. In questo non senza verità di merito egli vuol essere lodato.

Se non che, ove si vogliono trattare scientifiche discussioni, più che la bella lette-

ratugà importa d'inferire le conseguenze da cause ben ordinate, e tali che mai non si discostino dal retto sentiero del raziocinio e della logica, che noi ameremmo chiamare la scienza della ragione. In ciò appunto ne pare che gravemente sia infirmato l'articolo del signor Mellini.

E innanzi tutto vogliamo notare che, se non l'assoluta realtà, almeno una grande apparenza di contraddizione ne sembrò di scorgere nel suo ragionamento, il quale, fin dal bel principio facendo veduta, come già dicemmo, di voler provare, che l'arte nobilissima mostra di volgere alla sua decadenza, perchè, essendo a' di nostri pervenuta al supremo suo grado ed avendo dato tutto il massimo sviluppo, è per inevitabile necessità che debba declinare in basso, quand'egli ha ben preposta la narrazione d'alcuni fatti, dal cui esame s'attenta di provare questo assunto, e di convincerne *què molti a' quali per avventura paresse strabocchevole e strano*: quando egli, ripetiamo, ha ben premissa la narrazione dei fatti: quando ha ben comparata la musica del secolo decorso colla pittura del secolo di Giotto: quando, storiando i successivi andamenti dell'arte, la quale progredì sempre di meglio in meglio, ha riferito che le stelle di Cimarosa e di Paisiello furono eclissate da quelle di Paër e di Mayer: che i Mayer ed i Paër furono oscurati da Generali: che Generali fu oscurato da Rossini, Rossini da Bellini, e che per opera di questi la musica fu prodotta alla maggiore sua perfezione, in luogo di condurre il lettore, come oggùn se lo stava aspettando, alla premessa conclusione del decadimento, esce estemporaneamente in questa esclamazione: *Or chi negherà che cotest'arte non sia oggi in fiore tra noi? E chi si argomenterà di migliorarla in appresso? Certo la sorte di tutte le arti sarà pur quella della musica; lei pure veltremo volgere in decadenza, e questa eccellenza a cui è salita nel dimostrar, oltre la quale non è concesso di aggiungere... Noi per consoliamoci che quest'arte ora è al COLMO del suo fiorire... Se non ci bastano le opere del rapito Bellini, le sessanta del copioso Donizetti (si badi che dimentica niente di meno che Rossini) le molte e gravissime del severo Mercadante, le tante e leggiadre de' graziosi fratelli Ricci, quelle del Nini, del Pacini, (che doveva essere nominato prima) del Persiani, del Coppola e del Vaccaj, (che doveva essere nominato prima); perchè non ci rivolgiamo a quelle di Mazzeccato, ecc... ecc... ecc.?*

E lampante che una testa logica, la quale dai preparativi dell'argomentazione si fosse predisposta a discendere, arrivando inopinatamente a quel *colmo* del suo fiorire, non potrebbe trattarsi dal chiedere al sig. Mellini: Ma come va questa faccenda? O andiamo in alto, o andiamo al basso: o dite bianco prima, o dite bianco dopo. Se, come dicevate prima, la musica *mostra di volgere alla sua decadenza*, come può essere quello che asserite dopo, ch'ella *si mantiene in fiore anche oggidì*, ed anzi che essa *ora è al colmo del suo fiorire*? Se essa è al colmo del suo fiorire e si mantiene in fiore anche oggidì, come può stare ch'ella mostri di volgere alla sua decadenza? Date la testa, direbbe il Monti, in qualunque corno volete del mio dilemma che in uno dei due bisogna rompersela. Ma ancorchè una tanta piaga nella parte più interessante della discussione, che è quanto dire la conclusione, sia cosa non indegna di riflessibile rimarco, noi non la romperemo in alcuno, perciocchè piuttosto che battere il capo ne' inciampi delle contraddizioni amiamo, ove si possa, di giungere reciprocamente ad illuminarci.

E per illuminarci farem di chiarire l'idea del signor Mellini, la quale, se non erriamo nell'interpretazione, potrebbe esser questa, cioè, che la musica dell'età nostra sospinta a grande altezza da quel colosso atlantico di Rossini, fu sollevata alla sfera di tutta la sapienza da quel *genio benefico* di Bellini, per la cui opera soltanto la musica incominciò ad essere un *dramma*, e un *dramma fu musica*: che morto Bellini ella non è più oltre salita, perchè più non poteva salire; ma che nulladimeno ella si è pur sempre sorretta ad uno stato di bella luce, da cui appena appena, senza per altro aver ancor mosso il suo passo sinistro, fa sembianza di voler declinare frappeco; perchè, non potendo più andare innanzi, è per una forza superiore alle sue forze costretta a ritornare indietro.

Il lettore già da se stesso l'ha preveduto che non tutti potevano essere di quest' avviso. Anzi, ritornando di bel nuovo sull'immagine di Pittagora, il quale aveva detto che *poema è il mondo tutto, al cui altissimo e dolcissimo concento sono per avventura sordi o rinchiusi gli orecchi dei mortali*, noi lo confessiamo di buona fede, noi siamo di questi mortali che han gli orecchi rinchiusi alle incomprendibili armonie della musica de' nostri giorni; e pensiamo all'opposto ch'ella sia discesa dalla sua sedia immortale, per venire dolcemente a ricarsi sopra un letto di fiori soporiferi. Sì, osiamo ripeterlo: l'arte della musica è al tempo in cui ragioniamo decaduta da quella ch'era non pochi anni addietro. Checchè si vanti e si magnifichi da coloro che portano diversa opinione, ella è decaduta perchè la grandezza delle arti non si misura dal nome de' molti artisti viventi o vissuti, ma dal valore e dal numero sempre crescente delle vere opere grandi. Ella è decaduta, perchè da vent'anni in poi il ceppo della musica italiana non ha dato più verun rampollo che sia da porsi a fronte di quelli che germogliarono vent'anni avanti. Ella è decaduta, perchè col debito rispetto di tutti i compositori cresciuti in quest'ultimo tempo non hanno nulla creato che sia destinato ad arricchire il tesoro delle nostre armonie. È decaduta, perchè daccchè per il teatro italiano si tacquero Rossini e Bellini nessuno de' novelli campioni ha dato segno d'aver ereditato la vena in-

saubilmente feconda dell'uno, e l'anima ed il senno profondamente sentimentale dell'altro. È decaduta, perchè Mercadante, Donizetti, Vaccaj e Pacini, che si adducono come veri onori dell'arte, e che onori son veramente, si debbono riguardare come spettanti ad altr'epoca, all'epoca in cui la floridezza della loro mente produsse i più ispirati loro capolavori. Già da parecchi anni son essi nati e cresciuti alla scuola d'Italia. Anzi essi poco più, poco meno son figli del periodo fortunato che produsse un Rossini, un Bellini; e noi parlando del decadimento dell'arte vogliamo alludere a que' maestri che dopo di loro comparvero sull'orizzonte teatrale.

E di questi parlando, che hanno essi fatto di così grande, di così immaginoso, di così profondo, che si possa non comparare ma appena avvicinare al *Guglielmo Tell*, al *Barbiere di Siviglia*, al *Mosè*, alla *Semiramide*, alla *Norma*, alla *Sonnambula*, ai *Puritani*, all'*Elisa e Claudio*, ai *Normanni in Parigi*, al *Giuramento*, alla *Bolena*, all'*Elisir d'amore* e a tutti i migliori parti di quei veri distinti ingegni? Hanno egli ben considerato i vantatori delle presenti ricchezze, che tutti i veri capolavori della nostra melodrammatica sono creazioni d'intelletti che sorsero al teatro oltre vent'anni addietro? E Donizetti medesimo che ha egli fatto di meglio della sua *Bolena*, del suo *Elisir*: e Mercadante de' suoi *Normanni* e Vaccaj della sua *Giulietta*, e Pacini de' suoi *Arabi*? I veri primi acquistarono il vigor della scienza scemando la favilla dell'immaginazione: i secondi rimasero secondi, e non ci compensarono dell'esaurimento dei primi che con produzioni che ricordavano appena i pregi individuali de' loro antecessori, poco o nulla aggiungendo di veramente originale. Se ben si bada, tutti cotesti compositori secondari non ebbero, qual meno, qual più, che l'ingegno de' Petrarchisti, e non furono più o meno che felici od infelici imitatori dei primi. Anzi molti de' nomi viventi che si citano come famosi non sono di certo designati a rivivere nei secoli venturi: e se dovessimo avvalorare quest'asserzione col testimonio di alcuni, sapremmo citarne più d'uno le cui opere, se non mancano d'un certo brio, e di certa vena melodica che massimamente aggenia al nostro orecchio, sono, lo direm coraggiosamente, di pochissimo pregio all'occhio della scienza, epperò facilmente periture. Un attento esame che la *Gazzetta Musicale* offerisse d'alcuno de' loro più recenti lavori, verrebbe opportunamente corroborando quest'opinione, che può per avventura parer temeraria. Se appresa ne' cultori dell'arte del comporre una foga attaccaticcia simile a quella dei cultori dell'arte del canto. Appena sanno essi armonizzare una cavatina, una caballetta, come i secondi la sanno cantare, col più scarso patrimonio di dottrina si gittano addirittura sul teatro; e da questo avviene ciò che si vede sì spesso, che dopo un primo esperimento, che riesce alcuna volta fortunato per la novità e freschezza delle immagini melodiche, il maestro, invece d'aggrandirsi s'incurva sotto se stesso, e cade nell'impotenza e nell'ineffondità, perchè povero ed imperito nella scienza. La musica che non consiste che di brevi e leggiere melodie è un fiore che nasce ed appassisce in un giorno. Dopo appena qualche tempo, perduto il prestigio del nuovo, cade come la beltà che non d'altro s'adorna che di giovinezza. L'umana intelligenza ama di

essere operosa: ama di appagare se stessa e la propria vanità scoprendo ciò che non a tutti è concesso di scoprire: epperò le grandi opere tutte, così della pittura, che della scultura e della poesia, racchiudono bellezze che non ad ogni sguardo sono palesi: il medesimo avviene della musica. Perchè l'ingegno s'alimenta dell'ingegno, essa vuol ornare, abbellire, incorporare la melodia colle armoniche consonanze, in che l'azione dell'arte è maggiormente riposta. E vuole in guisa adornarla che le grazie debbano ad una ad una uscire alla vista dell'indagatore, quasi premio e mercede della fatica dell'indagine. E vero che i pregi musicali non debbono di soverchio essere nascosti perchè trattati di un'arte le cui immagini passano coll'istante che le produce, né danno tregua all'ascoltatore di prenderle in considerazione, differendo in questo dalle altre arti quasi tutte; ma l'accorgimento del maestro saprà opportunamente ravvisare fin dove debbano starsi celati. Le opere di Bellini, per quanto trattasi di melodia, son piene di queste ritrose vene, che tutte non si denudano se non a chi si dà la cura di spogliarle: il perchè la più parte di esse non fu ben apprezzata se non dopo parecchie ripetizioni. Di squisitezze armoniche risplendono sopra tutte le creazioni più recenti, le ultime di Mercadante.

Ma riconducendoci sulla nostra via, non è dunque vero, se vero è il nostro ragionamento, quanto l'onorevole sig. Mellini asseri, che la musica sia ora al colmo del suo fiorire, che questo sia il secolo di oro, e che intempestivo ed indebito sia il lagnarsi che fanno alcuni del suo deterioramento. A buon dritto se ne lamenta chi da non pochi anni la riconosce impoverita e scarsa di frutti veramente grandiosi; e non senza molta ragione la *Gazzetta* è venuta affermando ch'ella aveva bisogno del sussidio degli esperti; solo è da augurarsi che il fine dell'opera corrisponda all'intenzione dell'intrapresa.

E poichè fine dell'opera è quello appunto di addirizzare la musica italiana a quella perfezione artistica, che non ancora sembra aver agognata, parleremo anche di un'altra opinione, che in tale proposito troviamo non conforme al vero nello scritto del signor Mellini, trattando la quale verremo opportunamente e progressivamente dilucidando il soggetto del nostro discorso.

Geremia Vitale.

POLEMICA.

Il sig. Fétis e la nostra Gazzetta.

Probabilmente i nostri lettori non avranno dimenticate le osservazioni che noi erdemmo necessario di fare alle prime lettere del sig. Fétis riguardanti lo stato attuale della musica in Italia. — A quelle osservazioni a noi suggerite dal naturale desiderio di contrapporre le nostre quali pur siensi opinioni a que' giudizi del sig. Direttore del R. Conservatorio di Bruxelles che a noi non potevano nè dovcvano sembrare pienamente ammissibili, replicò questi colle seguenti righe premesse in forma d'esordio alla quinta delle anzidette lettere. Le riproduciamo tali e quali, in primo luogo perchè ne pajono dettate con quella moderazione e con quel garbo che mai non dovrebbe scompagnarsi dalle controversie artistiche, poi perchè ne offrono argomento

a soggiungere alcune poche cose in forma di postille, opportune a chiarire a quali limiti voglia essere circoscritto il dissentimento nostro da quanto ebbe ad affermare il detto sign. Fétis in riguardo alle presenti condizioni della musica in Italia. B.

« Avant de continuer l'examen auquel je me suis livré dans mes premières lettres il est nécessaire que je dise un mot de la polémique qu'elles ont fait naître dans la Gazette Musicale de Milan. Toute question qui touche d'une manière plus ou moins directe à l'amour-propre, dit-on à l'orgueil d'une nation, y excite toujours une certaine émotion. Je ne suis donc pas étonné de voir les rédacteurs d'une Gazette italienne prendre la défense de la musique de l'Italie, et faire des efforts pour atténuer l'effet des opinions que j'ai manifestées, dans l'erreur où ils se trouvaient à l'égard de mes intentions. Ils n'ont vu dans ce que j'ai dit qu'une prévention nationale, un désir de rabaisser la musique italienne au profit de la musique française (A). Vos lecteurs, monsieur, savent ce qui en est: ils savent que les grands artistes de l'Italie, ces illustres compositeurs, ces anciens et belles écoles de chant n'ont pas eu de plus ardens admirateurs que moi; ils savent que mon admiration pour ces artistes et ces écoles m'a attiré d'assez rudes démonstrations de la part des partisans exclusifs de la musique française ou de l'Allemande. J'ajouterai que ceux qui me connaissent savent aussi qu'il n'y a point de prévention dans mon esprit, point d'étroites considérations d'honneur national à propos de la culture d'un art, point d'autre préférence enfin que celle du beau, dont j'ai peut-être acquis le droit de me faire l'appréciateur par mon ardent amour pour cet art et par les études incessantes d'une vie que je lui ai dévouée tout entière (B).

(A) Noi in vero non crediamo punto di avere manifestato questo sentimento, o se mai qualche nostra parola pote far credere al signor Fétis che noi lo sospettiamo animato da prevenzione nazionale contro la musica italiana, lo preghiamo di attribuirlo più che ad altro a non sufficiente esattezza di espressione. Ben siamo persuasi che in generale gli stranieri nel giudicare delle cose nostre sono troppo facili ad abbandonarsi ad una severità che non sempre, ed anzi ben di rado, ed si danno la pena di giustificare col appoggio dei fatti; o per leggerezza o per ambiguità, o per negligenza il più delle volte, in parlando dello stato d'arte, delle arti e de' costumi italiani, e si contentano di inferiorità e di povertà, senza punto darsi la briga di mostrare che si sono occupati scrupolosamente delle indagini necessarie a dare ai loro assolati giudizi il peso di una piena evidenza. E quindi naturalmente spiegato come avvenga che nelle poche occasioni in cui ne accade di pigliar a difenderci contro le loro accuse, si il facciamo con umor vivo anziché con, anche allorché si tratti di polemiche ispirate da sufficiente rispetto alla verità, com'è il caso del signor Fétis.

(B) Per conto nostro non crediamo di aver dato argomento al signor Fétis di non crederci persuasi della verità di queste sue parole. Per la migliore redazione di questa nostra Gazzetta non accadrà senza dubbio di dover ricorrere più volte alle diverse pregevolissime opere da lui dettate intorno alla filosofia, alla storia e alla biografia musicale, e in tali occasioni si vedrà in quanto considerazione noi teniamo i severi e nobili suoi studi; e se mai talora dovremo addimostrarci non al tutto figli alle sue opinioni, non ammetteremo che incontreremmo alcuni fatti da lui esposti in esse opere, riguardanti l'arte musicale italiana, ciò non vorrà dire che in generale noi non stimiamo assai la molta sua erudizione e la non comune sua assennatezza.

Ciò valga anche a schiarimento delle parziali obiezioni da noi apposte in forma di note alle prime sue lettere sulla musica in Italia. In quelle note noi ci siamo posti in conflitto col signor Fétis, non per quanto si riferisce al modo in genere col quale egli riguarda lo stato attuale delle arti musicali tra noi, che per tale proposito siamo anzi inclinati a dividere in gran parte il suo rammarico, ma per ciò che è più propriamente di alcuni parziali suoi giudizi, come a giudizio d'esempio quelli che si riferiscono a Bellini ed alla considerazione in che egli ebbe essere avuto come compositore di genio e di sapere, sul quale punto abbiamo più specialmente insistito per dichiararci di opinione al tutto diversa da

« J'ai dit dans mes premières lettres, et je le répète encore, qu'en voyant l'Italie je me suis mieux pénétré de la conviction que les Italiens sont en général mieux organisés pour la musique qu'aucun autre peuple; qu'ils ont l'instinct de cet art au plus haut degré; et que cet instinct leur suffit souvent pour atteindre à des résultats qui sembleraient exiger des connaissances techniques. Que de fois, j'ai entendu des simples amateurs chanter les morceaux les plus difficiles des opéras nouveaux, des duos, trios, quatuors, sans autre guide que leur oreille, sans autre étude de l'art du chant que l'habitude d'entendre chanter; cependant à l'audition vous les eussiez pris pour des artistes de profession, tant il y avait de sûreté, de nerf et d'entraînement dans leur exécution. Quelles circonstances ont pu faire descendre une population ainsi faite du rang élevé qu'elle occupait autrefois dans l'art? Quelles causes ont opéré la transformation de ses penchants artistiques, lui ont fait aimer le bruit qu'elle detestait, substituer les éclats des voix et les cris à l'art du chant des Marchesi, de Crescentini et de Tacchinardi (c) et préférer la declamation lirique de l'ancien Opéra français aux cantilènes ornées de fioritures, qui seules lui plaisaient il y a vingt ans (D)? A la pureté de style si justement admirée dans les productions des grandes maîtres des écoles de Rome, de Bologne et de Naples, qui donc a pu faire succéder ces suites d'harmonies incohérentes, ces dissonances sans résolutions, ces modulations forcées? A la richesse des formes, quelles causes ont fait préférer la monotonie de formes? Enfin quelle influence funeste

quella del signor Fétis. Anche sul conto di Donizetti ne parvero un po troppo assoluta alcune sentenze del signor Fétis, e ci siamo quindi provati a porre a conflitto colle nostre e crediamo anche di aver combattuto con qualche vantaggio. - Del resto per tutto quanto ebbe a dire di Mercantini e di Pacini, non che poi molto severi giudizi profertisi sul fatto e sui altri musicisti italiani vivanti, doppiamente abbiamo riprodotto il testo delle sue lettere senza apporvi nota veruna crediamo avere abbastanza ad dimostrato che non dissentiamo da lui, ma anzi col nostro silenzio ne pare di avere confermati i suoi giudizi.

(C) Certamente noi non vogliamo ora affermare, né mai abbiamo affermato che ai presente l'arte del canto sia in Italia nel suo più bel fiore, ne ch'ella segni la via che meglio può ricondurre al primiero suo splendore! Ma ad ogni modo la condanna del signor Fétis ne pare di soverchio assoluta ed è questo un altro caso in cui, se in genere non dissentiamo dall'opinione sua, vogliamo peraltro invocare dalla sua imparzialità qualche eccezione. Se ai tempi che corrono l'Italia non può vantare i Marchesi, i Crescentini, i Tacchinardi, ella è nondimeno in diritto, e ciò non è poca cosa, di citare con orgoglio i nomi di Rubini, di Tamburini, di Lablache, di Ronconi, della Persiani, della Grisi e di alcuni altri valenti, educati alla vera buona nostra scuola. Ed è poi ancora si viva nelle menti de' giusti e colti apprezzatori la memoria di un' esimia artista italiana di incontrastata celebrità europea, che al certo non è temerità la nostra il produrla come una gloria dell'epoca attuale. Pur troppo oggi una folla di solleciti virtuosi di canto ingombrano il campo dell'arte e, con reiterati e fatalmente felici esempi di rapida fortuna e rinomanza carripa, inducono confusione nelle idee del bello e mira a sconvolgere i principii del vero buon gusto; ma se invece di limitarsi ad indicare ascetticamente questo fatto, ormai abbastanza noto, il signor Fétis si fosse occupato colla molta sua dottrina ed acume ad additare le cagioni e suggerire gli opportuni rimedii al male, di certo avrebbe fatto opera più utile e tale, che non alcune nostre obbiezioni parziali, ma la gratuita nostra e d'ogni più savio cultore dell'arte sarebbesi proscritta.

(D) Osserviamo al signor Fétis che se la grossa moltitudine che accorre ai nostri teatri lirici si compiace del cattivo genere di canto declamatorio esagerato in questi ultimi tempi venuto in voga, l' eletta schiera de' veri buonomisti riprova altamente questa pessima tendenza e si professa perseverante fautrice della vera buona scuola di canto, la quale riposa principalmente su una ben temperata fusione dei modi espressivi, animati e caldi di verità e giusta misura d'accentazione colla pura e sobria eleganza, e colla spontanea e naturale modulazione della voce. Questo fatto volentieri essere accennato dal signor Fétis, e in tal caso avremmo omessa anche la presente obbiezione che crediamo dover porre nel numero di quelle necessarie, di cui abbiamo detto più sopra.

« semble avoir anéanti sans retour le véritable style de la musique d'église. ou l'Italie avait acquis une gloire incomparable? Questions plus faciles à poser que à résoudre, et dont la solution exigerait de trop longs développements pour l'étendue de ces lettres.

« Mais, suivant la Gazette Musicale de Milan, ces dégradations de l'art qui me font gémir ne seraient qu'un rêve de mon imagination. En vain lui objecterais-je que j'ai vu mes opinions partagées par les artistes italiens même les plus haut placés aux yeux de toute l'Europe, elle ne m'assurerait pas moins que les compositeurs, dont elle a grossi la liste que j'avais données, sont des hommes de génie et de talent: que l'art d'écrire n'est pas cultivé avec moins de succès dans les écoles d'aujourd'hui que dans les anciens Conservatoires et que les élèves de ces écoles ne sont pas moins habiles que ceux des Durante et de Leo (E); enfin, aux opinions que j'ai avancées sur la valeur de quelques productions dramatiques, d'après l'analyse que j'en ai faite, et qui, je l'avoue, leur sont peu favorables, elle opposerait de simples dénégations, comme elle l'a fait, et se rejoindrait de m'avoir réfuté, comme cela lui est arrivé dans un de ses derniers numéros (F). A tout cela pourtant j'ai une réponse à faire: c'est que c'est mal entendre les intérêts de sa nation que de vanter son déclin et que on peut ainsi faire naître des doutes sur la prospérité d'autre fois. Il ne faut pas se servir des mêmes termes en parlant des oeuvres de Cimarosa ou de Rossini et de celles de leurs faibles successeurs; car sans élever celles-ci on risque d'abaisser les autres (G). L'évidence ne se démontre pas, mais elle pénètre dans l'esprit par ce que seul quelle est l'évidence, et y établit

(E) Un solo sguardo che il signor Fétis avesse dato ai fogli finora pubblicati di questa nostra Gazzetta lo avrebbe persuaso che noi non siamo punto inclinati a fustigarci ciecamente con ci gestolamente supporre, per la ottima gloria musicale italiana. A maggior schiarimento della cosa ripetiamo qui ciò che altra volta avemmo a dire appunto in occasione della nostra prima polemica col signor Fétis. « Al par di chicchessia noi siamo persuasi che gli E e molti altri distinti stranieri teoristi e pratici rinomati, non parlano affatto alla ventura allorché lamentano l'attuale decadimento dell'arte musicale italiana; ma se su questo proposito ci siamo preparati a dir delle verità non molto gradevoli nella mira che abbiamo ad essere seme di buoni e utili frutti, non vorremo però lasciar di opporre le nostre contrarie osservazioni ogni qualvolta ne parrà che le sentenze di condanna che si scaglieranno a disloro dell'Italia musicale d'oggi escano dai limiti del vero e sappiano un po' di sistematica preoccupazione e di nazionale gelosia ».

(F) Ci siamo serviti di *simples dénégations* a rispondere al signor Fétis solo là dove nelle sue lettere era egli caduto in errori di fatto, perocché in simili casi non crediamo necessarie le discussioni, ma ne pare bastar debba opporre il vero al falso, cominciando appunto dal dinanzi questo; ci siamo serviti di *simples dénégations* là dove, appoggiato alle sue analisi a tavolino, il signor Fétis si arrogò di condannare di infinita alcune produzioni di maestri italiani dell'epoca presente che, prodotte alla scena col necessario prestigio della esecuzione, destarono dovunque le più vive commozioni del pubblico, e in questo caso ci siamo serviti di *simples dénégations* perchè crediamo non esserci bisogno di serie ragioni a provare che il bello de' prodotti delle arti non sempre vuol essere pesato sul freddo bilancino della scienza, ma debbe pregiarsi in proporzione dell'entusiasmo che vale a suscitare negli animi.

Quanto alla nostra compiacenza di averlo confutato il signor Fétis vorrà perdonarcela come naturale sentimento in chi si crede da meno di lui in fatto di dottrina musicale; e questa compiacenza poi ci non permetterà di conservare intanto che non ci abbia provato che nell'opporre le nostre alle sue opinioni, nel rettificare le sue colle nostre asserzioni ci siamo interamente ingannati.

(G) Verissimo! e la schietta severità con cui noi abbiamo già più d'una volta giudicate le cose musicali italiane e l'alta ammirazione manifestata per pochi grandi compositori stranieri dei quali avremo fin ora fatto a discorso sono argomento sufficiente a convincere il signor Fétis che queste sue parole non possono essere con giustizia a noi rivoltate.

« d'invincibles convictions. Cette evidence
 « m'a saisi dans l'examen que j'ai fait de
 « la situation actuelle de la musique en
 « Italie, et c'est elle qui m'a dicté ce que
 « j'en ai dit. Mais en même temps j'avais
 « une certitude que rien ne saurait ébran-
 « ler: c'est qu'une nation telle que l'ita-
 « lienne sera toujours prête à ressaisir le
 « sceptre de la domination artistique des
 « que les circonstances lui deviendront plus
 « favorables.

« Je ne terminerai pas sur ce sujet sans
 « faire remarquer que la *Gazette Musicale*
 « de Milan a pour excuse de son langage
 « dans la polémique dont il s'agit la po-
 « sition, la nouveauté de son existence, et
 « le caractère impressionable de la nation
 « a qui elle s'adresse. Il lui faut un pu-
 « blic qui lui soit favorable dans son dé-
 « but et le meilleur moyen de ce le con-
 « cilier est de défendre ces goûts contre
 « les attaques d'un étranger qu'on est fort
 « disposé à considérer comme malveillant
 « par cela seul que son langage n'est pas
 « celui de la louange (n). Malgré mes vi-
 « vives sympathies pour l'Italie, je n'ai
 « pas dû m'étonner qu'on m'ait représenté
 « dans la *Gazette de Milan* comme son
 « detracteur (1) ».

(n) Dimandiamo mille perdoni al signor Fétis, ma le note da noi apposte alle prime sue lettere sulla musica in Italia non furono punto dettate dalle ragioni ch'egli or qui suppone. Fin dal primo momento in cui ci accingemmo a pubblicare questa *Gazzetta* ci siamo proposti la più assoluta indipendenza di opinioni anche in faccia al medesimo paese cui la *Gazzetta* stessa è dedicata. La franca esposizione della verità, la schietta e libera manifestazione delle nostre convinzioni, ecco con quali disposizioni d'animo ci siamo accinti alla difficile nostra intrapresa. Forse avremo errato nei nostri giudizi, forse avremo proclamato talora principii non al tutto indisputabili, ma se ciò fu è da darsene cagione alla nostra fallibilità non a seconde mire od a spirito di accondiscendenza o di adulazione nazionale. A prova che la *Gazzetta musicale di Milano* non mirò punto a blandire la vanità italiana, ma si propose all'incontro di porre al nudo i lati più deboli dell'arte tra noi, per venir poi additandone i rimedi al modo che le darà la sua qualunque dottrina ed esperienza e la molta sua buona volontà, valga una sola occhiata al nostro programma non che all'articolo di introduzione che si stampò in fronte al primo numero.

(1) In questo proposito il signor Fétis è assolutamente in inganno. La nostra *Gazzetta* fu ben lontana dal volere dipingerlo all'Italia musicale come un suo detrattore, anzi coll'averne pubblicate ne' propri fogli quasi in intero tradotte esattamente le lettere di lui e coll'essersi limitata a non discutere che della validità di alcune sue opinioni in esse lettere espresse, mostrò di volere abbandonare all'imparziale esame del pubblico italiano i suoi giudizi sull'attuale stato dell'arte presso di noi. La grave accusa che ci fa il signor Fétis è dunque al tutto insistente e dà a sospettare in noi un'intenzione ben diversa da quella che ci mosse nell'intraprendere con esso lui la polemica in questione. Del resto noi protestiamo un'altra volta della nostra più sincera stima per la molta dottrina del signor Fétis, pel non comune suo amore all'arte, e per la importanza de' suoi numerosi lavori. Per quanto poi riguarda le sue convinzioni sul conto della musica italiana de' giorni nostri, ripetiamo che se in generale ne patono desunte da molta cognizione della materia e da indagini non vane, in alcune specialità le avremmo desiderate esposte con maggiore scrupolo e riguardo e più maturamente ponderate. B.

BIBLIOGRAFIA.

Sulla opportunità di una nuova Segnatura musicale, Ragionamento di GIUSEPPE BORIO. — Milano, presso Andrea Ubicini.

È questo il titolo di un opuscolo di poche pagine dettato dal sig. Borio, nel quale con singolare acume e con non volgare dottrina ei si prova a dimostrare la creduta bontà dei principii dati a fondamento della *Riforma* proposta dal sig. E. Gambale. — Abbenché gli esperti non siano punto persuasi avere il sig. Borio raggiunto lo scopo che si propone, è pur da dirsi molto lodevole il suo assunto, e ciò tanto più ove si noti il modo pieno di riserbo

e di bella modestia con cui adoperò ad esporre le proprie opinioni. Il sig. Borio, anche volendo riconoscere ammissibile la *Riforma* del sig. Gambale, non esagera l'importanza di questo ingegnoso trovato, ma lo accoglie e lo blandisce con quella giusta misura di parole che in Germania, in Francia, in Inghilterra si osservò ogni qualvolta simili progetti di rivolgimento nella segnatura musicale (caduti poi a vuoto l'uno dopo l'altro) vennero proposti da innovatori non meno zelanti del sig. Gambale.

Pel miglior effetto dell'opuscolo del sig. Borio avremmo poi bramato che anche il sig. M. Parma, il quale lo froggiò di una specie di prefazione, non si fosse abbandonato ad alcune troppo vive espressioni di entusiasmo, le quali per la soverchia enfasi con cui esaltano la *Riforma Gambale*, invece di predisporre gli animi a favore di essa, coronano il rischio di farli più dubbiosi sul valore della medesima, perchè già è noto che le esagerazioni riescono sempre al risultato opposto a quello cui mirano.

E qui appunto ne cadrebbe molto bene in acconcio di ripetere al sig. M. Parma le medesime parole da lui rivolte a quegli scrittori i quali, com'ei dice, usano fare un monte di vesicchie per dar pur qualche importanza ai loro dettati poveri di vera e solida dottrina; ma ce ne asteniamo, perchè abbiamo la certezza che la soverchia ridondanza delle frasi da lui usate a preconizzare il trionfo della *Riforma* del sig. Gambale non sono altro che l'espressione sincerissima di un animo ingenuo avvezzo ad accendersi di passione per tutto che si appresenta sotto l'abbagliante aspetto di straordinaria novità.

In altro articolo ci occuperemo dell'esame dell'opuscolo del sig. Borio.

CARTEGGIO.

(Come abbiamo preveduto, il nostro collaboratore corrispondente sig. L. F. Casanovata ci mandò la seguente risposta all'articolo dell'anonimo bolognese inserito nel N. 17 di questa *Gazzetta*. Mossi dalla nostra imparzialità e dal proposito di accogliere in questo giornale ogni qualunque discussione artistica - musicale concepita nei termini convenienti, vi diamo posto con tanto maggior piacere in quanto che riteniamo savà essa accolta colla soddisfazione dovuta a chi savamente e decorosamente manifesta le proprie convinzioni).

Firenze il 17 maggio

Sig. Estensore pregiatissimo

Fino da quando intrapresi ad esporre la mia qualsiasi opinione sullo *Stabat* di Rossini, prevedeva che quelle mie osservazioni avrebbero trovato oppositori, avrebbero suscitato una polemica, e ciò era appunto quello che io bramava, comechè mi parebbe poter essa riuscire utilissima all'arte della quale come critico ho intrapreso ad occuparmi; si per la importanza dell'opera di cui trattavasi, si pel nome grande e celebratissimo dell'autore. Né avrei mai pensato che ciò facendo potesse cadere in mente d'uomo ch'io fossi mosso da irriverenza verso quel sommo, come a niuno tra i sani è mai avvenuto di condannare come irriverenti quei critici che han detto e stampato che la *Cantica del Paradiso* di Dante è inferiore in generale a quella dell'*Inferno*, che l'*Aninta* del Tasso è componimento freddo

a paragone della *Gerusalemme*, e (per non uscire dalla specialità della musica) che il *Cristo sull'Oliveto* di Beethoven non è la migliore tra le cose sortite dalla penna di quel fecondissimo compositore, che i cori della *Creazione* di Haydn, comechè di squisita fattura, pure per forza e vigore di concetto sono inferiori a quelli di Haendel, e così via discorrendo. Né accomunando Rossini con questi grandi credo di fargli torto. Ma la cosa non è andata così. Vi sono certi lodatori *quand même* cui ripugna l'idea che possa pur da lungi revocarsi in dubbio il pregio *assoluto* e *illimitato* delle opere dei grandi; che non intendono come talora un semplice peccatuccio di questi offrì subietto di studio più utile che tutti i parti regolari della mediocrità; che poi si avvisano ritenere come un'offesa a lor fatta personalmente l'accusar qualche menda in ciò che senza restrizione a lor piace. Ora tutti costoro, se imprendono a scendere nell'arena per combattere contro chi diversamente da loro la pensa, o non volendo o non sapendo trattare artisticamente e filosoficamente la questione, portano nella disputa tutte personali passioni, e al freddo ragionamento sostituiscono ogni sorta di moti piccanti. Così avvenne circa un secolo fa in Francia all'epoca delle note quistioni tra i *Piccinisti* e i *Gluckisti*, e così pare far si voglia oggi con me, nella cui franchezza si è voluto vedere ad ogni costo un'irriverenza, se giudicar ne debbo dai primi saggi di polemica relativi al mio articolo inserito nel N. 14 di questo foglio che mi son pervenuti, ed in prima di ogni altro dall'articolo già stampato nel N. 45 del periodico bolognese *La Favilla*, e riprodotto con savie annotazioni vostre nel N. 17 di questa *Gazzetta*. Certo vi confesso che mentre vedo in Italia lasciarsi discutere in pace il merito delle idee e dei sistemi filosofici di Romagnosi e di Rosmini, ecc., non mi sarei atteso mi si dovesse gridare la croce addosso solo per essermi arriachiato a discutere liberamente e coscientemente il merito di una composizione musicale. Ma essendo così la cosa, per mezzo di queste righe a voi dirette mi piace dichiarare ad ognuno a proposito dell'articolo ai cui punti generali voi già avete risposto, e nel quale del pari che nel suo anonimo autore, per comodo ritengo come concentrata la rappresentanza di tutti gli scrittori e di tutte le persone dei miei contraddittori della specie di quelli che finora si sono mostrati, che rispetto troppo il pubblico per chiamarlo testimone di una lotta di moti più o meno pungenti, di parole più o meno scortesi; che rispetto troppo me stesso per scendere a questo; che far servire a ciò la stampa è a senso mio sostituirla; che per ciò a tutte le personalità che mi si potessero scagliar contro apporrò sempre il silenzio figlio di un meritato disprezzo, tanto più quando, come per l'autore del ridetto articolo annotato da voi, si avrà avuto ricorso al modo biasimevole dell'anonimità, di fronte a me, che non al certo, per vana gloria, ch'è non ve n'era ragione, ma per servire al dovere che l'onestà impone ad ogni uomo onorato, sono sceso nell'arena a pugnare a viso scoperto senza celare, qualunque siasi, il mio nome (1). — Relativamente poi a quella larva

(1) A proposito di ciò debbo dirvi che non so fare a meno di riconoscere come mera vostra liberalità il titolo altrettanto presuntuoso di *maestro* con che accompagnate il mio nome nell'essritto che apponeste alle mie osservazioni: titolo al quale, come non so di aver diritto per ottenerlo, così non nutro pretesione veruna.

di ragionamento che come *pro forma* di tanto in tanto si attacca nel citato articolo, avete bastantemente risposto nelle vostre note. ne altro so aggiungervi per ora che le seguenti osservazioni.

1.° Che le parole da me usate osservando che l'aria del tenore dello *Stabat* rammenta un poco l'*Assedio di Corinto* e il *Guglielmo Tell*; parole in vero un po' compendiose, potranno da chi lo brami completarsi così e rammenta un poco colla prima frase del canto il motivo principale della stretta dell'introduzione del *Assedio di Corinto*, e una frase complementare del primo coro del finale secondo del *Guglielmo Tell* colla frase intercettare strumentale alla fine del ritornello e dopo il primo riposo del canto ». E siccome pare si voglia sottigliezza sulle parole, ripeto *rammenta* per escludere che quella sia una ripetizione o copia di quei concetti musicali, e per indicare soltanto la molta analogia che passa tra gli uni e gli altri, ad aula della diversità delle figure con cui sono espressi e del differente movimento che loro conviene.

2.° Che a proposito di quello si dice nel riferito articolo, non esservi cioè motivo in dupla o in tripla del quale alterando il movimento, non possa farsi una quadriglia o un valzer. e che l'acquistare una cantilena un carattere piuttosto che un altro dipende dalla qualità della voce o dell'istrumento che l'eseguisce, o dalla istromentazione che l'accompagna, non vi è chi, per quanto poco esperto di estetica musicata possa essere, non senta quali strafalcioni essi sieno. -Relativamente al primo punto, anche senza scendere all'esagerazione di Goëthe che nello stabilire i principii estetici della musica sostiene non vi essere altra musica che abbia carattere proprio tranne la musica sacra e quella da ballo, e che quella musica che non è spiccatamente né l'uno né l'altro, o dell'uno e dell'altro partecipa è musica *empia* (1), si può ben dire che una cantilena che si presti bene alla danza manca per sé stessa del carattere di musica sacra, sia qualunque il movimento che dar le si possa; come viceversa una cantilena di espressione grave o religiosa non può, senza esserne guasta, ridursi atta alla danza. E comechè si tratti di asserzione di fatto che solo dall'esperienza dei fatti può essere contraddetta, si prenda a modo di esempio il motivo del bel terzetto « Celeste provvidenza » nel terzo atto dell'*Assedio di Corinto*, o quello della successiva commovente preghiera in fa diesis 5.ª minoré, e si veda se riuscirà di farne veramente un valzer, quantunque e l'uno e l'altro sia in tripla; o viceversa se del bel valzer svizzero del *Guglielmo Tell* si potrà mai far convenientemente altro che un valzer; come pure se del *Magnificat*, o del *Benedictus* della messa dei morti di Mozart, concepiti e l'uno e l'altro veramente in dupla; quantunque scritti in tempo ordinario, riuscirà fare una buona quadriglia!

Relativamente poi alla seconda asserzione, nulla di meglio per addimostrarne la fallacia può farsi, che ricorrere a quell'argomentazione che dicesi *ab absurdo*. Pongasi per vero che ogni cantilena debba la sua espressione caratteristica soltanto all'istromentazione o al modo di esecuzione, ecco la conseguenza che ne verrà: che,

cioè, ogni compositore non privo affatto di qualche talento, ma senza genio del tutto, purché abbia una sufficiente cognizione pratica dell'effetto degli stromenti e delle voci, con i più insulsi motivi che giù gli cadran dalla penna potrà comporre musica tale da rivaleggiare con quella dettata dal genio il più ispirato, il più privilegiato dalla natura. - Una cantilena che abbia un carattere, benché non troppo spiccato, quella tanto più che lo abbia ben marcato, acquisteranno al certo forza maggiore e faranno meglio sentire questo carattere se stromentate a dovere; ma se una cantilena ne sarà priva o ne avrà uno falso, si può sfidare arditamente chiunque a darglielo nel primo caso, a modificarlo e correggerlo nel secondo per mezzo della più studiata istromentazione. In una parola, la stromentazione è nella musica quello che il colorito è nella pittura: ne aiuta la espressione, ma sola e da per sé non la costituisce. Si riduca ed alteri quanto si può volere la istromentazione del primo tempo dell'introduzione del *Guglielmo Tell*, e, o si distruggerà affatto, o non si potrà farsi a meno che non sia di genere pastorale, come non potrà farsi a meno che non sia di genere marziale l'allegro dell'*ouverture* dell'Opera stessa, anche se suonisi sul pieno semplice dell'organo, stromento, per le idee che vi si congiungono, tutto fuori che marziale. Ognun sa che Mozart sorpreso dalla morte non poté terminare il suo *Requiem* e che la istromentazione vi fu aggiunta in molte parti da altro maestro; il quale, quantunque abilissimo, pure non può credersi in tutto abbia raggiunto, se pur non ha offeso le idee dell'autore: ma quella composizione era tanto piena di appropriata espressione e di sentimento religioso, che non si è potuto fare a meno di ritenere ciò nonostante come un modello in tal genere.

3.° Che il dire che segue e seguirà dello *Stabat* ciò che segue a proposito delle prime Opere di Rossini ed in specie del *Barbiere*, è falsare la situazione delle cose, giacché allora si trattava di mettere in corso una riforma nella musica drammatica, ed era naturale che suscitasse la opposizione di tutti quelli che o per abitudine o per interesse eran ligi all'antica maniera. Ma ora non siamo per nessun modo nel caso di una riforma dello stile musicale sacro, ma trattasi unicamente di sapere se Rossini avendo adottato in molti dei pezzi dello *Stabat* lo stesso stile della *Semiramide*, dell'*Assedio di Corinto*, ecc., abbia ben fatto a sanzionare con la preponderanza del suo gran nome, e del suo possente esempio, un sistema a cui pur troppo la maggior parte dei maestri da chiesa si è data da lungo tempo tra noi, scrivendo la musica sacra nello stesso stile che si usa in teatro; con questa differenza soltanto, che Rossini, ciò facendo, ha portato in Chiesa musica che considerata indipendentemente dallo scopo a cui è dedicata è bellissima, gli altri ne portan della migliore o della peggiore secondo che la loro capacità lo permette.

4.° Che il dire essere inutile oggimai discutere il merito relativo della musica dello *Stabat*, perchè è stato costantemente applaudito per tutto dove fu prodotto, è lo stesso che dar ragione a chi sostiene che, in generale e salvi sempre alcuni pezzi, è composizione di stile più conveniente al teatro e alla sala che alla Chiesa, perchè appunto sui teatri e nelle sale,

e non nelle chiese, è stato eseguito e applaudito.

5.° Che quando si sostiene non esservi differenza tra la forma estrinseca e l'intrinseca, ossia, come direbbe la scuola, tra l'*accidente* e l'*essenza*, si avanza massima sommarmente erronea, a qualsivoglia genere di filosofia la si voglia riferire, perchè in metafisica guiderebbe addirittura al materialismo, in morale, a nulla meno che a ritenere non esservi differenza tra l'ipocrisia e la virtù. Che se poi la si voglia restringere (come pare) alla sola filosofia estetico-artistica, senza accingersi a lunghi ragionamenti per mostrarne *a priori* la fallacia, basta osservare appunto, a proposito di arti imitative, come avvenga, per esempio, che si dipinga una figura vestita a lutto, con volto pallido, con grosse lagrime cadenti dagli occhi la quale poi esprima sì poco il dolore da lasciar chi la guarda freddo ed indifferente del tutto. Eppure in quella figura son riprodotti i segni tutti, ossia le forme esterne del dolore: ma pur nonostante, siccome il pittore non lo ha sentito, egli non ne ha saputo trasfondere la sensazione nello spettatore. E se questo esempio non basta, si può osservare ciò che tutto giorno accade in scultura; come cioè formato sul vero il ritratto di alcuno, fattane, come solt dirsi, la maschera, quantunque non possa dubitarsi che l'opera plastica risultante non riproduca esaltamente le forme materiali del modello, pure è tanto lontana da renderne la somiglianza, da restare sconosciuta agli stessi familiari di lui. E perchè? Perché in quella produzione manca il sentimento intrinseco, lo spirito della fisionomia, a costituir la quale le sole forme materiali non servono.

Se il tuono che va prendendo questa contesa non spingesse a temere che ne voglia bandire del tutto la buona fede, non sarebbe fuor di luogo il rammentare che, in sostanza, non ho mai contestato il pregio della musica dello *Stabat* considerata in sé stessa e astrazione fatta dallo scopo religioso a cui è dedicata; ho scritto e stampato infatti in grosse lettere che è *BELLA* anzi che è *BELLISSIMA* musica; e solo ho avanzato che lo stile in cui è scritta, nel suo insieme ed eccettuati alcuni pezzi non è conveniente alla chiesa. — E egli ciò vero? Ecco la questione come dee porsi, nè da questa si dee deviare. Chi vuol fare altrimenti, mostra o di mancare di buona fede o di non avere inteso e forse non letto quello che scrissi. E in qualunque di questi casi non sarò io che perderò il tempo ad occuparmi, o che abuserò della pazienza dei lettori di questo foglio a dimostrare le incongruità di quanto potesse dirsi.

Del resto credo, mio gentilissimo signor Estensore, che un modesto letteratuccio giornalista come sono io, abbia ben d'onde per consolarsi trovandosi fatto segno dei molleggi di costoro, se rifletta che un grand uomo come Rossini è pur condannato a soffrire le loro *voli*.

Crediatemi sempre il vostro deditissimo

L. F. Casamorata.

NOTIZIE VARIE.

MILANO. — Il *Barbiere di Siviglia* di Rossini all'I. R. Teatro della Scala.

— Nel non sapersi di coloro che non si contentano in piccoli numeri, e i quali fanno uso di fararsi della troppo frequente riproduzione di questa meravigliosa Opera essi-

(1) Avvertasi bene, e ciò dico per quelli che se sanno o vogliono leggere non sempre sanno o vogliono capire, che non ammetta per veri gli esclusivi principii del filosofico estetico tedesco.

niana. Tutt' al contrario noi opiniamo che i pochi veri capisaldi della fatta di questo *Barbier*, e i sommi modelli dell'arte abbiano di tempo in tempo richiamarsi all'onore della scena onde con essi ritemperare, per così esprimersi, il gusto del pubblico tanto spesso trascinato fuori della buona via dalle incessanti aberrazioni dei compositori di dozzina. Ma perché queste Opere-modello, destinate dal genio ad eterna vita, allorché si vengono riproducendo, ottengano l'effetto or accennato, servano a correggere, a purificare il criterio del pubblico e giovino di insegnamento pratico agli artisti che si dedicano alla meloframmatica, è mestieri sieno eseguite con quella assoluta precisione e piena abbondanza ed accordo di mezzi vocali e strumentali, e accuratezza e decorosità scenica che sole valgono ad attestare in quale venerazione deino aversi i grandi capolavori.

Se a tali indispensabili condizioni siasi adempito in proposito del *Barbier di Siviglia* di Rossini datosi all'I. R. teatro alla Scala la sera del 12 or passato, lasciamo che il dicano in piena buona fede coloro a quali - l'incertezza dell'intonazione - il modulare la voce senza garbo - lo svolgere con isicento le più fine e leggere frasi - l'adombrarsi poco sicuri della scena - il non involgarire insomma che a' tempi le squisite caratteristiche bellezze di una musica ridondante di spirito comico, di vezz melodici e di verità di espressione, non paiono di certo gli elementi più propri alla migliore interpretazione di uno spartito classico per eccellenza.

E nondimeno a taluni degli artisti cantanti o prodottisi all'I. R. teatro della Scala col *Barbier* toccarono qui e qua degli applausi lusinghieri e in qualche parte anche meritati alla bell'e meglio!

PARIGI. — Il 25 dello scorso aprile una compagnia di cantanti tedeschi diretta dal signor Schumann, incominciò un corso di rappresentazioni d'opere tedesche col *Der Freyschütz* di Weber. Il pubblico parigino, cui non era nuova questa musica, nel suo genere sublime, per averla già più volte udita, dapprima colla riduzione del signor Castil-Blaze e sotto il titolo di *Robin-des-bois*, ultimamente nella sua quasi integrità, e con i recitativi musicati dal signor Berlioz, non la accolse col favore clamoroso al quale forse si aspettavamo i caldi fautori della scuola alemanna. Ciò a giudizio di molti giornali fu più che altro cagionato dalla non felicissima esecuzione.

La *Jessonda* di Spohr fu la seconda Opera data dai cantanti del sig. Schumann. « Il faut être vraiment artiste et homme de métier pour se plaire à l'audition de la musique plus calculée qu'inspirée de Spohr. *Jessonda* c'est un tableau flamand, une figure de Metz u curieusement et finement peinte: c'est une partie d'échecs compliquée; si nous étions moins amateurs de ce genre de musique, nous dirions c'est un casse-tête chinois ». Sono queste le parole colle quali la *Gazette musicale de Paris* accenna il giudizio ch'ella reca della musica della *Jessonda*, e noi consentiamo pienamente che tutte quelle produzioni artistiche, massime musicali, nelle quali traspare più l'elaborazione che l'ispirazione, più lo sforzo della scienza che non il gusto e la fantasia denno essere trattate colla maggiore severità dalla critica.

— L'ultima domenica d'aprile il principe della Moskova esimio dilettante di musica, fece eseguire della bellissima musica religiosa nella chiesa così detta Des Missions-étrangères. Un *Kirie* ed un *Christe* a sette voci, un *O salutaris* a sei voci, ed un *Domine salvum* di sua composizione servirono di esordio e di perorazione, insomma di cornice ad un *Gloria*, un *Credo*, un *Sanctus*, un *Benedictus* ed un *Agnus* della famosa messa di Palestrina detta di *Papa Marcello*. La cornice non guastò il quadro: vogliam dire che lo stile severo ed elevato del signor principe della Moskova si armonizzò molto bene colla dizione sì pura e sì nobile del padre della vera musica religiosa. Fu poi eseguita con notevole benissimo e precisione.

— Ripetiamo le precise parole colle quali un giornale francese, la *Quotidienne*, fa cenno dell'Opera francese la *Favorite* di Donizetti riprodottasi, ultimamente

con ottimo successo sulle scene de l'*Opéra-comique*.

« *Le librette de la Favorite c'est un simple et touchant poème qui sort des formes ordinaires des librettes d'opéra. Dans celui-ci on trouve autre chose que des lieux communs de scènes lyriques. et l'intérêt y est soutenu par des belles situations de drame. La partition de son côté ne la cède en rien au poème; c'est une des meilleures, des plus dramatiques et des mieux conçues, dans les convenances de l'opéra français que Donizetti ait écrites ».*

— Cherubini, Reich, Choron e Wilhem, i quattro maestri che più degli altri hanno contribuito a sviluppare il gusto e la passione della musica in Parigi, ora più non esistono. L'arte qui ha perduto i migliori suoi rappresentanti dal lato teorico. Wilhem, il fondatore dell'insegnamento popolare di musica in Francia e che occupava il posto d'ispettore generale delle scuole di canto d'Europa preso compi l'operosa sua carriera, già assai fecunda in risultati. Le sue esecuzioni, alle quali concorsero circa 3000 persone, fra i più commoventi pompa furono celebrate a S. Sulpizio la mattina del giorno 2 corrente.

Alla fine dell'ora scorso su ottantaquattresimo anno si estinse *Bouilly*, l'illustre autore delle *Du Gornate*, il collaboratore di Cherubini, del quale pochi giorni prima aveva pubblicamente celebrato la gloria e pianto la morte con alcuni versi pieni di tenerezza e di eleganza. Pochi autori drammatici hanno ottenuto un successo grande e popolare ad pari di *Bouilly*: il suo *Abbé de Égyp*, in tradotto in tutte le lingue; e la *Leonora* o l'*Amor conjugate* poi servì ad esperimentar il genio e l'abilità di tre compositori di musica appartenenti a tre diverse scuole; l'originale fu posto in musica per l'*Opéra Comique* da Gaveaux; tradotto in italiano fu ornato di melodie ed affetti, cantato da Paër, e commutato il titolo di *Leonora* in quello di *Fidelio* con parole tedesche si acquistò distinta rinomanza per opera di Beethoven.

— LONDRA. La prima riunione delle classi di canto dirette giusta il metodo di Wilhem ebbe luogo mercoledì nell'Escole reale. L'esito fu straordinario, e tutti gli spettatori, fra quali il principe Alberto e le principali notabilità britanniche, rimasero sorpresi. Non meno di 1700 voci eransi unite per eseguire in coro un'antifona di Farrant, un motetto di Palestrina, alcuni Salmi di Lutero e di Haendel; il *Dio salve l'Imperatore* di Haydn, un madrigale di Baldassare Donato ed un inno composto dal maestro Hullah, l'abile e zelante direttore delle classi riunite di canto. Dopo gli or citati pezzi sopra parole inglesi, si fecero varj esperimenti di lettura a prima vista o di decifrare e dividere la musica, ed in ogni esercizio emers il vantaggio del metodo popolare. Questa accademia riuscì di buon augurio per i progressi di un'arte la cui influenza è sì favorevole alla civilizzazione.

— La Società della musica antica (presieduta dall'Arcivescovo di York) ultimamente diede un concerto, nel quale si eseguì la messa in *re minore* di Cherubini. È inutile il dire che questa produzione del celebre compositore venne accolta fra generale entusiasmo.

INDUSTRIA.

Perfezionamento nella fabbricazione dell'Organo.

Leggiamo nel giornale dei *Débats*: « Questo strumento aveva il difetto di opporre una dura resistenza al tatto, d'essere quindi malagevole a suonarsi, e per certe combinazioni, ristretto a limiti molto angusti. Questa resistenza de' tasti sarebbe stata più grande d'assai, se non si avesse avuto cura di restringere la dimensione delle animelle che danno passo all'aria per far risuonare le canne. Ma la strettezza delle animelle fa luogo a tali inconvenienti che i fabbricatori di Inghilterra e di Germania erano venuti in questi ultimi anni ad allargare di nuovo tutti i condotti e ad accrescere per conseguente la resistenza dei tasti. Dopo lunghe speculazioni, il sig. Barker ha risoluto il problema. La sua scoperta consiste in uno apparecchio intermedio fra il tasto e le animelle. Questo apparecchio composto di un piccolo manticcio a ciascun tasto, alimentato da una speciale aria ed apposta, ha per oggetto d'impiegare la virtù medesima dell'aria per vincere la resistenza di ciascun tasto. La tastiera diviene per tal modo agevole, eguale e dolce al pari di quella del clavicembalo, qualunque sia il numero de' tasti o delle tastiere riunite. Ma il più importante risultamento della scoperta del sig. Barker, è l'ottenere la moltiplicazione reale dei giuochi senza aumentare il loro numero e senza cambiare il nome loro, un accrescimento straordinario della virtù dell'istrumento, ed una varietà nuova e gradevole di effetto. Il meccanismo di Barker applicato ad un organo da tre tastiere, porge all'organista quelle risorse che potrebber dargli dieci o dodici mani. Questo meccanismo è già stato posto in opera con successo completo nell'organo di *Saint-Denis*; e d'allora in poi esso è divenuto d'esclusiva proprietà dei celebri fabbricatori Daubiane e Collinet. Tale scoperta è utile e bella senza contrasto, ma

avrà l'inconveniente di prestare a certi virtuosi che non comprendono il fine dell'arte loro, la facilità di servirsi dell'organo come del pianoforte, e di potere così agevolmente introdurre nella musica religiosa le forme leggieri, i frivoli adornamenti, i tratti di agilità, in una parola lo stile scherzoso che non deve essere ad ogni patto sbandito. Per mala sorte così è d'ogni novità facoltà che l'arte va acquistando: esse sono più impiegate all'abuso di quello che all'uso. Per dirlo anche una volta, il perfezionamento del vocalizzare, che introduce le rioriture e le volate nella musica patetica e severa, e l'essersi nell'orchestra introdotti i tromboni e gli altri strumenti rumorosi, sono germi di quell'anarchia che presentemente disonora la più parte delle produzioni musicali della Francia e dell'Italia. Ciò non importa che i cantanti non abbiano a possedere l'arte di vocalizzare a tempo e lungo, e che ci abbiano a privare del potente effetto degli strumenti a percussione e degli ottoni, ottimo ed efficace, usato che ci sia savamente ».

NOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.^o
DI GIOVANNI RICORDI.

Concert pour le Violoncelle

PAR

G. SCHUBERTH

Op. 5.

Avec accompagnement de Piano . . . Fr. 5.
Avec accompagnement d'Orchestre 12.

INTRODUCTION ET VARIATIONS

BRILLANTES

pour la Flûte

sur un thème de L'OPÉRA

LA MLETTE DE PORTICI

PAR

E. SOUSSMEANS

Op. 52.

Avec accompagnement de Piano Fr. 3 50.
Avec accompagnement d'Orchestre . . 5 —

INTRODUCTION ET RONDEAU

pour le Violoncelle

PAR

B. ROMBERG

Op. 21.

Avec accompagnement de Piano Fr. 3 50.
Avec accompagnement de Quintoor . . 4 50.

MÉLODIE

DANS L'OPÉRA

LUCREZIA BORGIA DE DONIZETTI

transcrite pour Violoncelle

AVEC ACCOMP. DE PIANO

PAR

A. BATTA

Fr. 2.

CORRADO D'ALFANURA

MUSICA DEL MAESTRO

FEDERICO RICCI

L'OPERA COMPLETA

PER PIANOFORTE SOLO Fr. 18.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 21. DOMENICA
22 Maggio 1849.

DI MILANO

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

• La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, vend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir. *
J. J. ROUSSEAU.

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

CRITICA BIBLIOGRAFICA.

Qualche osservazione intorno all'Opuscolo del sig. GIUSEPPE BORIO, intitolato Sulla opportunità di una nuova Segnatura musicale.

Di questo ingegnoso ragionamento abbiamo già tenuto breve discorso nel precedente nostro foglio, ed abbeneché ci siano corse dalla penna alcune misurate ma giuste parole di lode sul merito di esso, non possiamo tuttavia tacere per amore di verità che i principii del sig. Borio, come già accennammo, sono tutt'affatto contrarii alla nostra maniera di pensare, e in complesso a quella di pressoché tutto l'odierno mondo artistico musicale.

Era dapprima nostro pensiero di esaminare partitamente da capo a fondo tutto il ragionamento del sig. Borio; ma siccome egli mostra appoggiarsi, come dicemmo, a basi ben poco solide, così ne sarebbe stato forza di postillare di lunghe e tediose osservazioni pressoché ogni periodo dell'autore. Perciò abbian cangiato di parere e non toccheremo invece se non se complessivamente de' primordiali principii dell'autore, dietro i quali egli si erige a propugnatore della Riforma del sig. Gambale.

Osserva l'autore, che il sig. Gambale avvertì, o almeno gli sembrò dover avvertire, che la musica trasferitasi dalla chiesa all'espressione degli affetti, andò mano mano dilungandosi dalla severità del genere diatonico, passando indifferentemente da quello al cromatico, fino a servirsi quasi esclusivamente di quest'ultimo. Considero quindi i dodici suoni cromatici racchiusi nell'ottava come i suoni elementari della nostra musica.

Che il sig. Gambale, senza averne ancora in persona mai parlato chiaramente sullo spirito del suo sistema, dia a divedere d'essere d'opinione irremovibile, che la nostra musica si aggiri su d'un sistema tutto affatto cromatico e tale da stabilire un'assoluta egual distanza ed indipendenza de' dodici suoni cromatici, è cosa che non ci riesce menomamente nuova; basta dare un'occhiata alla sua Riforma, per vedere che vi è abbandonata al tutto ogni possibile figurazione enarmonica, tanto dietro il sistema antico che moderno, e che amappena vi si rinviene tracciata la diatonica. Base sua fondamentale è dunque un sistema cromatico assoluto, il quale quanto possa convenire col nostro cromatico apparente, è quello che ora ci faremo ad osservare.

Il sig. Borio asserisce adunque che la musica moderna si aggira quasi esclusivamente sul genere cromatico, ossia, come osserva in altro sito, sull'attuale sistema temperato; aggiunge (niente meno) esser assolutamente falso, che affiggendo un diesis o un bemolle a una nota, si debba considerare il suono risultante come modificazione del suono prossimo: che anzi ciò non è: (sono sempre parole sue) mentre ciascun suono è stato dal sistema del temperamento reso indipendente da ogni altro. — Da queste idee sul cromaticismo attuale e sul temperamento ricava il sig. Borio le più belle ragioni a difesa della Riforma musicale.

All'opo di meglio spiegarci su questo punto, ci si permetterà di fissare due generi di cromaticismo. L'uno, come già accennammo, apparente, l'altro reale.

Il genere cromatico apparente, e che è quello che, come vedremo, si adopera comunemente, scorgesi risultare: 1.º dalla mistione assai usitata al presente de' due modi maggiore o minore; 2.º dall'introduzione di certi raddolcimenti, serventi all'oggetto di torrerla durezza del passaggio da un tuono all'altro, dal che deriva l'introduzione de' suoni degradati od accresciuti, si nelle parti armoniche come nelle melodiche. Da queste due ragioni semplicissime nasce il bisogno di que due semplicissimi segni di accrescimento o di diminuzione, i quali chiamansi diesis e bemolle, e che tanto rettamente indicano e all'occhio ed alla mente qualunque mossa o andamento armonico e melodico. L'introduzione di codesti segni od accidenti (che non sono appunto che accidentali, come il loro nome lo indica) fa sì che tal genere di musica sia stato chiamato, abbeneché impropriamente, cromatico, per distinguerlo dal puro diatonico: il quale per noi, a dir vero, e anche pei nostri antenati fu sempre poco men che immaginario, perchè la sola adozione del tuono minore secondo alcuni allontanerebbe il diatonicismo dalla severità delle sue regole.

Meno ancora può chiamarsi cromatico (intendiamoci sempre di quella specie di cromatico al quale vuole il sig. Borio che siasi appoggiata la Riforma del sig. Gambale) il nostro attuale sistema armonico, checché ne dica l'autore, il quale parla in codesto opuscolo di accordi cromatici. Se ci parlasse di qualche transizione così detta enarmonica, di qualche altra detta cromaticca, allora saremmo sulla strada di poter intenderci. Ma l'accordo cromatico non si sa davvero concepire quale sia, nè nes-

suno di noi, nè il sig. Borio stesso saprebbe darci un trattato forse d'armonia cromaticca. Le nostre regole armoniche vertono interamente sul sistema diatonico, vale a dire non troviamo accordo che non si componga di suoni diatonici puri o modificati; né transizione che non sia chiamata da relazioni diatoniche; accordi e transizioni che appartengono, è bensì vero, a modi maggiori e minori, e vengono mischiati con rapida successione, ma che però non sono che di pura sostanza diatonica, quando ne si concede che i sette suoni della scala de' modi maggiore o minore si debbano pur chiamar diatonici. — Per ultima prova che il nostro sistema così detto cromatico, non è, salvo rarissime eccezioni, che tutto affatto diatonico, noi pregheremo il sig. Borio a levare gli accidenti a qualunque suono alterato in un pezzo (scritto correttamente) tanto negli accordi come nella melodia, e vedrà che ne resterà ancora tutta intera l'essenza melodica ed armonica; non constando tali accidenti, che, come abbian già detto, di semplici accrescimenti o diminuzioni accidentali fatte allo scopo di render meno duro l'intervallo di un tuono intero.

Dal che si vuol inferire che un sistema musicale, che de' suoni diminuiti ed accresciuti volesse farne degli assoluti ed indipendenti, non collimerebbe in giustezza di suono con quelli, perchè l'acustica ne lo prova a sufficienza, e sarebbe anche pel solo oggetto di figurazione musicale appoggiato a base falsa.

Eppure il signor Borio non esita menomamente ad osservare che i suoni accidentali essere tutt'altro che modificazioni del suono antecedente ed anzi non doversi qualificare che affatto indipendenti gli uni dagli altri!

Ecco però che ripetendo queste ultime parole dell'autore veniamo alla precisa distinzione del sistema cromatico reale, quale lo intendiamo e quale deesi intendere in fatto. — Allorché i dodici suoni raccolti nell'ottava formeranno appunto, come dice il sig. Borio, una serie di suoni tutt'affatto indipendenti gli uni dagli altri ed equidistanti, allora soltanto avremo il reale sistema cromatico. Ma come rarissime volte ciò ha luogo! e se mai si riscontra, egli è nella sola Melodia: nell'Armonia, come già accennammo, non si saprebbe neppur immaginare (1).

(1) Per meglio essere compresi, portiamo qualche esempio della melodia realmente cromaticca quale da noi si intende. Tale sarebbe il crescendo in do precedente la stretta del primo finale de' Capuleti, qualche brano del secondo studio di Chopin dei dodici dedicati a Liszt, parte del primo e secondo rig del quinta pagina di una melodia sacra di Schubert, ridotta da Liszt ed intitolata

In quanto agli elogi che fa il sig. Borio all'odierno *temperamento*, ed alla sognata eguaglianza di tal temperamento e nelle voci e ne'embali ed in qualunque strumento, ed ancora più all'impossibilità della sua futura alterazione, lo preghiamo a dare un'occhiata all'articolo del signor Lichtenthal (Dizionario della musica. alla parola *temperamento*) dove leggiamo, che se il cembalo ha un temperamento, anche i differenti strumenti da corda, da fiato con buchi, hanno essi pure il loro differente temperamento; il corno, la tromba, ed in certo modo anche il clarinetto, hanno il medesimo temperamento, o piuttosto nessuno, al pari della voce umana.

E facciamo attenzione a queste ultime parole, o piuttosto nessuno al pari della voce umana, mentre il signor Borio dice niente meno che l'intonazione dei cantanti che sono educati sul piano forte, si svolge, s'informa e si stabilisce sulla distribuzione eguale del temperamento. Questo temperamento della voce umana è affatto impossibile.

A sola prova dell'impossibilità del temperamento nella voce umana vorrei che il sig. Borio facesse il solo esperimento di trascinare la sua voce, a modo d'esempio, da un *re bemolle* a un *do*, e poi dal *do diesis* portarsi sul *re bequadro*, e potesse attenzione a quella differenza sensibilissima che anche involontariamente si fa passare tra il *re bemolle* e il *do diesis*, che è pure, anche acusticamente parlando, d'una intera comma o di una nona parte di un tuono.

Considerando ancora di nuovo che tutto il ragionamento del sig. Borio si appoggia principalmente ed anzi interamente sulle due basi del da lui supposto sistema cromatico attuale e attuale temperamento; sulla poca esattezza delle quali opinioni ci pare d'aver discusso abbastanza; ne sembra di non essere obbligati a confutare tutte le altre ragioni che l'autore deduce da cotali falsi principii.

In quanto alle obbiezioni che egli riporta intorno al merito della Riforma, e alle quali risponde, persuaso di avere raccolte in esse tutte quelle che si son fatte e si potranno fare in seguito, ci è forza dichiarargli che ben poche e forse le meno valide egli ha citate, ed assicurare in pari tempo che altre non meno lievi se ne potranno promuovere e si promuoveranno all'occasione opportuna.

Per ora osserveremo soltanto che il sistema Gambale non solo, come già abbiamo detto a principio, si fonda affatto sul genere cromatico, e tiene il diatonico per secondario, ma abbandona interamente l'idea e chiude il campo a qualunque futura innovazione dell'arte, la quale, checché ne asserisca il sig. Borio, non è poi tanto impossibile.

Su questo ultimo punto faceva pure delle rettilissime osservazioni anche il sig. Grassi ultimamente nel N. 59 della *Fama*, alle opinioni del quale sottoscriviamo pienamente.

Scintille Celesti (edizione Ricordi) e qualche altro rarissimo brano. Infatti ogni qualsiasi melodia la quale sia costituita in modo che sia impossibile, col toglier gli accidenti, di ridurla diatonica, e che perciò induca con sé il bisogno del temperamento vale a dire della perfetta divisione del tuono in due semitoni eguali, sarà la sola che possa dirsi reale melodia cromatica, e alla quale la Riforma Gambale sia giustamente applicabile. Confessiamo per ultimo al sig. Borio che tanto nel quartetto dello *Stabat* come in tutte le opere di Meyerbeer e di Mercadante, eh'egli accenna a prova delle sue opinioni, nulla ci venne fatto di vedere che abbisogni menomamente di tale temperamento, essendo in tali musiche sostanzialmente diatoniche sia le melodie, che le armonie, e facendo esse parte soltanto di quel sistema cromatico che noi abbiamo appellato *apparente*.

Del resto non s'intendano queste nostre osservazioni come una guerra che noi vogliamo muovere al presente al sig. Gambale. Noi non abbiamo voluto che rispondere in parte al ragionamento del sig. Borio, e se per incidenza ci cadde dalla penna qualche opinione avversa alla Riforma, è d'uopo incolparne l'opuscolo suaccennato, del quale la nostra *Gazzetta* ha creduto di far cenno, come di lavoro, lo ripetiamo, ingegnoso e dotto: e che con tale sua apparenza avrebbe potuto forse trascinare qualcuno fuori della retta strada.

Non chiuderemo il nostro articolo senza far osservare al sig. Borio che la fonte da dove ritrasse la sua storia di Guido è un po' diversa dalla nostra. Asserisce egli che Guido, tenendo calcolo degli spazi e delle linee, le ridusse a cinque, cambiò i punti in note quadrate; e di queste moltiplicò le forme a segnare le suddivisioni del tempo. Quindi ebbe origine la musica figurata, ec.

Noi, veramente, abbiamo imparato questa storia altrimenti. È vero che Guido tenne calcolo per il primo non solo degli spazi ma anche delle linee, ed introdusse anche delle note quadrate o per meglio dire in forma di rombo, ma le differenti figure di note con i differenti valori non furono introdotte che alcun tempo dopo da Franco di Colonia. E neppure il nostro rigo di cinque righe fu, per quanto è a noi noto, tracciato da Guido, che anzi non fu che nel secolo decimoquinto che questo ebbe origine, vale a dire circa quattrocento anni più tardi.

E siccome trattasi di cose di fatto, notiamo pure, anche la seguente. Il sig. Borio fa questa considerazione:

« La scala diatonica del tuono minore « tiene nella segnatura di Guido o due « *diesis* ascendendo o un *bemolle* ascen- « dendo e tre *discendendo*. Dunque an- « cora in una delle scale naturali è ne- « cessaria la mistione del diatonico e del « cromatico ». Ecco che il sig. Borio fa diventar *eromatica* la scala (che però un momento prima chiama *diatonica*) del tuono minore. Continua il sig. Borio « È quindi « una alterazione fatta in progresso di tem- « po al sistema di Guido, la quale non « poteva certamente esser da lui preveduta, « non dovendo egli far altro che racchiu- « dere nella sua segnatura tutto il sistema « di musica ecclesiastica, ove ognuno sa « che i tuoni differiscono soltanto pel suono « da cui si comincia, e in cui si finisce la « solita serie diatonica ». Dal che ne pare voler egli inferire che i tuoni della musica ecclesiastica ai tempi di Guido erano tutti maggiori.

Eppure riteniamo d'essere ben certi del fatto nostro in asserendo che gli otto toni ecclesiastici introdotti sul tema de' Modi greci, parte da Sant' Ambrogio nel secolo quarto, e parte da S. Gregorio nel secolo sesto e che sussistevano al tempo di Guido e quattro maggiori.

Dichiariamo però una volta per sempre, che anche intorno a que' periodi del signor Borio sui quali per brevità abbiamo serbato ora il silenzio, non intendiamo che tale silenzio ne si debba imputare a un tacito assentimento alle opinioni dell'autore: che anzi di tutte cotali opinioni, o pressoché tutte, ripetiamo di protestarci assolutamente contrarii, e pronti a sostenere qualunque polemica in proposito, laddove ne fossimo richiesti.

Ma di ciò basti. Come abbiamo già altrove

accennato, noi non parleremo dettagliatamente del lavoro del sig. Gambale se non allorché egli avrà dato alla luce il suo Sistema Armonico. Egli è allora soltanto che si potrà entrare in coscienziose discussioni su di un argomento, che fino ad ora non si presenta che sotto un aspetto informe ed incompleto e senza palese tendenza a lodevole scopo.

Alberto Mazzucato.

SCHIZZI STORICO MUSICALI.

Da GUIDO d'AREZZO fino a PALESTRINA.

(Continuazione: vedi il N. 18).

Giovanni Tinctori esercitò un'influenza seconda e salutare sul progresso della scienza musicale. Nacque al principiar del decimoquarto secolo a Nivelles nel Brabante. Dapprima fattosi ecclesiastico, e rivestito della dignità canonica in patria, si decise ad abbandonarla per venire in Italia. Dopo aver vagato or in questa or in quella città, si fermò finalmente in Napoli ove divenne cappellano del re Ferdinando. La sua opera in forma di dizionario intitolata: *Terminorum musicae*, è il primo trattato musicale che abbia avuto l'onore della stampa. Tutti i termini adoprati nella musica del medio evo v'erano spiegati, il che a quel trattato diede una voga tale da farne una delle opere più importanti dell'epoca. In un'altra edizione vi aggiunse il *Definitorium* che fu stampato a Napoli nel 1424 con molte abbreviazioni giusta il modo di scrivere di que' tempi. Queste due opere furono seguite da molte altre di cui noi non trascriviamo i titoli.

1.^o *Expositio manus secundum magistrum Johannem Tinctorium in legibus licentiarum, et Regis Siciliae capellanum*. Questo trattato dà la spiegazione di tutti i vocaboli musicali, dell'impiego delle chiavi, del loro posto rispettivo, delle voci, delle proprietà e tinte delle deduzioni e congiunzioni.

2.^o *Liber de natura et proprietate*. L'autore vi tratta in cinquantun capitoli della definizione dei toni, della loro formazione, di ciò che hanno di comune fra di loro, della loro mistione, delle loro regolarità ed irregolarità, della perfezione ed imperfezione delle loro finali.

3.^o *Tractatus de regulari valore notarum musicalium*.

4.^o *Tractatus alterationum*.

5.^o *Tractatus de arte contrapuncti*.

6.^o *Proportionales musices*.

7.^o *Definitionem musices*.

8.^o *Complexus effectuum musices*. Quest'ultima opera è divisa in ventun capitoli e discorre de' varii effetti musicali: tredici dei ventuno si sono perduti.

Ciascuno vede da queste sole nomenclature quanti diritti abbia il Tinctori alla riconoscenza dei cultori della musica. Egli ridestò il gusto innato degli Italiani per la musica, gusto che la presenza dei barbari ed i avvolgimenti civili avevano assorbito. Ebbe un gran numero di scolari, che seguirono le sue brillanti traccie, e rigenerarono la musica. Antonio Bove, Francesco della Castella, Guarriero, Bononia, e soprattutto Franchino Gafforio maestro di cappella della cattedrale di Milano, che rese notevoli servigi allo studio dell'armonia. Un'opera di Gafforio pubblicata a Parigi fa epoca nella storia del-

l'arte. Il suo titolo è: *Practica musicae*, ed è divisa in quattro libri. Il primo tratta dell'intonazione, il secondo del canto misurato, il terzo del contrappunto, ed il quarto delle proporzioni musicali. In questi quattro libri si trovano tutti i principii generali della musica.

Il secolo decimosesto apre un'era novella alle arti belle. Un gran movimento intellettuale si desta da ogni parte del mondo. In Spagna il genio di Calderon, e di Lope de Vega apre all'arte drammatica una carriera feconda, e Cervantes produce quell'ammirabile capolavoro di buon senso di filosofia, di spirito, di satira, che l'Europa tutta ammira. In Italia Petrarca, Tasso, Ariosto aprono novelli orizzonti alla poesia; Rabelais, Montaigne trovano in Francia nuove idee originali, pittoresche. L'Inghilterra si scuote alla voce di Shakspeare. Raffaello fa divina l'arte della pittura; Brunelleschi fa gigante il genio dell'architettura.

In mezzo a tanto meraviglioso agitarsi delle poetiche facoltà dell'umana generazione, in tanto lussureggiare di immaginazione, l'arte musicale doveva necessariamente subire anch'essa una gloriosa metamorfosi, e necessariamente doveva sorgere un uomo di genio, per compire l'opera incominciata da Guido, e mettere l'ultima mano al già grandioso edificio.

Alpaestrina toccò questa gloriosa missione.

Alòe Paestrina nacque nel 1529 a Paestrina (l'antica Preneste) città dello Stato Romano; ei prese il nome della patria. Ei fu allievo del famoso Gondimel, e torna a tutta gloria della Francia. L'essere stato questa volta un francese che formò un gran maestro italiano. La grandezza del genio di Paestrina non tardò a collocarlo nella prima sfera de' compositori Italiani. Nato nell'indigenza e nell'oscurità, cominciò coll'accettare elemosina, fu raccolto da qualche pietoso paesano, indi protetto da un signore romano. Spatriò, e fu sua fortuna, giacché abbattutosi nel suddetto Gondimel, questi da uomo fino ed accorto s'avvide dell'ingegno ancor latente del Paestrina, prese ad amarlo, lo educò coi primi rudimenti, e lo fornì a poco a poco di tutte le cognizioni ch'ei si aveva. Ben presto lo scolaro lasciò di lunga mano addietro di sé il maestro.

La melodia, lo stile di Paestrina sono tanto perfetti, quanto sono numerose le sue opere, che si possono, per una ben rara eccezione nella storia musicale, chiamare altrettanti capolavori. Paestrina è a buon dritto considerato come il creatore della moderna musica di chiesa. Egli morì nel 1594. Tutta Roma accorse al suo funerale. La Chiesa di S. Pietro raccolse le sue spoglie, e per prezzo de' tanti servizi resi alla sua arte, ei fu sepolto ai piedi dell'altare di S. Simone, e S. Giuda.

Laborioso quanto sapiente, e fecondo quanto ingegnoso, Paestrina compose gran numero di opere musicali. Numeriamo qui le principali tanto stampate che manoscritte. — La famosa *Messa Marcello* così chiamata dal nome del Pontefice per ordine del quale la compose, Papa Marcello II. — I dodici libri di messa a quattro, cinque, sei, sette ed otto voci. — Due libri di motetti a quattro voci. — Due libri di madrigali a cinque voci. — Degli inni per tutto l'anno cristiano, a quattro, cinque e sei voci. — Due libri d'offertorii a cinque voci. — *Magnificat* dell'ottavo tono. — un libro di litanie a quattro voci.

Le opere di Paestrina, dice Laborde, nei suoi *Staggi sulla Musica*, sono monumenti della scienza depositi negli archivii delle principali cappelle d'Europa. Grande armonista e melodista in un punto egli aprì all'arte una strada novella, e dopo più di due secoli, le sue composizioni sono ancora udite in tutte le Chiese della Penisola Italiana collo stesso entusiasmo che destarono al loro primo apparire (1).

T.

(1) In apposito articolo biografico si daranno più compiute ed estese notizie intorno a Paestrina.

L'Estens.

TEORICHE MUSICALI. DELL' ISTRUMENTAZIONE.

ART. III. (1).

La *viola d'amore* è uno strumento di suono debile e dolce, al tutto originale. Ella ha un non so che d'angelico, e tiene della viola e de' suoni armoniosi del violino. Se non fosse il signor Urban che solo a Parigi la suona, questo strumento sarebbe ora affatto sconosciuto. Mayerbeer se n'è servito felicemente nel recitativo precedente la romanza di Raul nel primo atto degli *Ugonotti*. Ma quello è l'effetto di un *solo*; qual sarebbe in un andante di carattere estatico l'effetto di molte viole d'amore cantanti a più parti, o accompagnando il canto de' violoncelli colle loro armonie! Ecco pure uno strumento che si lascia perdere! È veramente una gran miseria!

Il *haritono*, lo strumento prediletto del principe d'Estherazy, e pel quale Haydn scrisse tanti pezzi bellissimi, non era, paragonato al violoncello, se non quello che è la viola d'amore paragonata alla viola. Non vi è alcuno che lo suoni: egli è affatto perduto.

I *contrabbassi* una volta eseguivano quasi la parte medesima che il violoncello; e assai di rado questi si facevano suonare mentre tacevano i contrabbassi. Oggi non pure accade di spesso di assegnare la parte dei bassi ai soli violoncelli, ma più sovente ancora, come detto è di sopra, si scrivono per questi una o più parti distinte. Talvolta essi raddoppiano con *tremolo* una nota *tenuta* de' contrabbassi; talvolta fanno sentire la terza o la quinta della nota grave, ovvero eseguisciono un movimento mentre i contrabbassi percotono solo le note buone dell'accordo, od anche da se eseguisciono un accompagnamento *cantante*. Queste diverse maniere (dalla prima in fuori) sogliono sempre portare debilitamento alle note fondamentali dell'armonia. La parte del basso così abbandonata dai violoncelli, torna sorda, rozza, durissima, e mal si collega colle parti superiori per cagione della enorme distanza di estensione che è fra le parti acute e quella del contrabbasso. Questo difetto non si può in certo modo render meno spiacevole aiutando le parti dei contrabbassi con fagotti, officleidi, tromboni, o con clarini: questi timbri non troppo si confanno a quello del contrabbasso, e quasi sdegnano di accoppiarsi con lui. Oggigi è invalso l'abuso di scrivere pel più pigro di tutti gli strumenti passi di tanta rapidità che a fatica potrebbero eseguirsi dai violoncelli. Grande inconveniente ne risulta: i contrabbassi per loro natura inetti ad affrontare queste difficoltà, ove vengano loro incontrate, le schifano, ed al-

tro non fanno che semplificare il passo. Ma la semplificazione dell'uno non essendo quella degli altri, poichè tutti gli esecutori non sono idonei d'un modo a rilevare l'importanza armonica delle diverse note onde il passo è composto, ne segue disordine e orribile confusione. Questo caos ondeggante pieno di strani suoni e di fluttuante ravviluppamento di note, s'accresce per cagione degli altri contrabbassi più zelanti, o più nel loro valor confidenti, che fanno pur di tutto, ma inutilmente, per eseguire tutto ciò che veggono scritto. I compositori dovrebbero guardarsi dal non richiedere dai contrabbassi che cose loro possibili, e la cui esecuzione possa impromettersi perfetta. Al presente è riprovato e sbandito il vizio sistema dei contrabbassi *semplificatori*, sistema generalmente adottato nella vecchia scuola di strumentale esecuzione. Se il compositore non ha scritto che cose confacenti alla natura dell'istromento, l'esecutore deve farle sentire come esse sono, senz'altro aggiugnere o levare. Quando poi il male venga dal compositore, desso, e gli uditori ne debbono sopportare le conseguenze: l'esecutore in tal caso non è tenuto altrimenti a risponderne.

Ora v'ha uno scisma fra i contrabbassisti sul modo di accordare e di amare il loro strumento. Gli uni continuano a tenere il contrabbasso a tre corde accordato in quarte, *sol. re, la* (di grave in acuto); gli altri s'adattano all'uso invalso, si dice, in quasi tutta la Germania, di quattro corde accordate in quarte, *mi, la, re, sol*. Quest'ultima disposizione ne pare a preferirsi, prima per la facilità d'esecuzione, non richiedendo l'accordatura in quarte le *smunicative* tanto frequenti; poscia per l'utilità inestimabile dei tre gravi suoni *mi, fa e fa diesis* che mancano ne' contrabbassi a tre corde, il cui difetto ad ogni poco disturba, e sconvolge l'ordine de' bassi ben messi, obbligandoli ad una spiacevole e inefficace trasposizione in acuto.

Quando io mi sono levato declamando contro i passi complicati del contrabbasso, non ho avuto altrimenti in animo di prescrivere certi gruppi veloci di note, però di poca estensione: anzi cinque o sei note diatoniche figurate per esempio in *fusse*, poste innanzi o dopo la percussione del vero basso non sono di ardua esecuzione, e l'effetto ne può tornare felice. Si ponga mente alla furiosa scossa che danno all'orchestra i contrabbassi che pigliano il *fa* acuto preceduto da tre note piccoline *do, re, mi*, nella scena infernale dell'Orfeo, sotto i versi:

« E lo spaventino gli urli di Cerbero ».

Questo rauco scombiamento, una delle più elevate ispirazioni di Gluck, tanto è qui più terribile perchè l'autore lo ha affidato al terzo rovescio dell'accordo di settima diminuita (*fa, sol diesis, si, re*) e perchè per dare al suo pensiero tutto il rilievo e tutta la possibile veemenza, ha raddoppiati all'ottava i contrabbassi non solo coi violoncelli, ma colle viole e colla massa de' violini tutti. Un altro esempio non meno luminoso dell'effetto che danno i gruppi di queste rapide note nei contrabbassi, si trova nell'uragano della sinfonia pastorale di Beethoven. Niente può rendere meglio idea del cadere e rinforzarsi furiosamente del vento, che mena dritta piovra, e romba soffiando con impeto grandissimo.

Talvolta, ma assai di rado, torna molto

(1) Vedi i num. 5, 8, 10 e 19 di questa *Gazzetta Musicale*.

drammatico e bello assegnare a' violoncelli il vero basso, od almeno le note che costituiscono l'accordo percuotendo il tempo forte della battuta, e disegnarvi sopra una parte di contrabbassi scoperta e intramezzata di pause che dian luogo all'armonia di posarsi sui violoncelli. Beethoven nella sua scena maravigliosa del Fedelio, quando Eleonora e il carceriere scavano la tomba di Floristano, ha mostrato tutto il patetico, e la cupa mestizia di questa maniera d'istromentazione.

A fine di esprimere un lugubre silenzio, in una moderna cantata un autore ha spartiti i contrabbassi in quattro sezioni, ed ha fatto loro tenere lunghi accordi pianissimo, sotto un decrescendo di tutto il resto dell'orchestra.

Il pizzicato de' contrabbassi, forte o dolce che sia, porta un'eccellente sonorità, si veramente che non s'impieghi troppo in acuto; ma esso cangia affatto di carattere seguendo le armonie che si trovano collocate sotto. Così il famoso la pizzicato dell'*ouverture* del Freyschutz, è pieno di minacciosi accenti infernali solo in ragione dell'accordo di settima diminuita (*Ja diestis, la, do, mi bemolle*) del quale egli determina, nel tempo debole, il primo rovescio. Fate che questo la divenga tonica maggiore o dominante, percossa a mezzo forte, come nel caso in discorso, e niente vi troverete di strano.

La sordina, e i suoni armonici sul contrabbasso ne paiono di poca utilità: niuno ne ha tratto buon partito fin ora.

Un artista piemontese, il signor Langlois che si fece sentire a Parigi, sono già quindici anni passati, traeva coll'arco suoni acuti, nuovi, e di gran forza, e ciò comprimendo col pollice e l'indice della mano sinistra la corda alta del contrabbasso, invece, di premerla sulla tastiera, scorrendo così sino presso il ponticello. Se si volesse fare che l'orchestra esprimesse un alto grido femminile, nessuno strumento sarebbe da sé non il contrabbasso così adoperato. Sarebbe bene che i nostri artisti si ingegnassero di esercitarsi nel meccanismo del signor Langlois, lo che non sarebbe cosa molto difficile.

E. Bertoz.

(Sarà continuato).

MUSICA SACRA.

NUOVA MESSA

Del maestro PLACIDO MANDANICI.

Eseguita in Milano la mattina del 19 corrente.

La gente che si affolla nelle nostre chiese ogni volta che si deve eseguir qualche nuovo lavoro musicale di distinto compositore prova che fra noi il gusto per la musica religiosa non è peranco spento e che a rianimarlo non abbisognerebbe altro che abili maestri avessero più spesso ad eccitar il generale interesse collo composizione di accurate partiture quali convengono alla sublime maestà del tempo.

La messa a due Tenori e Basso con cori del maestro Mandanici, eseguita nella nostra chiesa di S. Pietro Celestino il giorno 19 contiene molti pezzi di bella fattura che produssero non volgare sensazione in tutti gli astanti e vennero specialmente ammirati da non pochi intelligenti accorsi per assistere alla esecuzione del nuovo componimento di uno dei più profondi contrappuntisti d'Italia, il quale a preferenza possiede i requisiti artistici per acquistarsi un posto notevole fra i buoni compositori di musica da chiesa.

Il breve *Aggresso* della messa solenne di Mandanici, la prima ch'egli scrisse per la liturgia ambrosiana, è di uno stile carale. — Il primo tempo del *Gloria in excelsis Deo* si aggira sopra un brillante andamento, atto più che mai ad esprimere l'esultanza di una moltitudine di fedeli verso il Signore. L'adagio del duetto fra il tenore e il basso, ben eseguito dagli abili dilettanti signori Spagnoli e Garò, si merita lodi tanto per la armonia come per i concetti melodici; altrettanto a nostro credere, non potrebbe dirsi del successivo *allegretto* alle

parole *Gratias agimus tibi*. Quindi un espressivo solo di tenore conduce al *Qui tollis*, magnifico *largo* concertato e condotto con tale maestria ed imponenza che basterebbe da sé solo per qualificare l'allievo di Raimondi, siccome un maestro che in quanto a scienza e pratica disposizione di unione delle voci ha ben pochi rivali. Ma in questo stesso *Gloria* avvi ciziando una fuga reale in *sol* a tempo ordinario la quale, se alla massa degli uditori non avrà sembrato per effetto vincere il *Qui tollis*, per cuore e chiaro risultato delle più astute complicazioni contrappuntistiche certamente non avrà potuto a meno di persuadere ognuno che con maggior arte non si sarebbe potuto disporre il soggetto e trovarvi le risposte e le entrate relative a ciascuna parte del difficile componimento musicale, in cui lo studio più assai più del genio. Il *Gloria* nel suo totale ed anche in qualche squarcio, come nel duetto già citato, in lunghezza sorpassa alquanto la dimensione alla quale siamo abituati nelle nostre ristrette musiche sacre, prive delle voci bianche ed il cui accompagnamento riesce monotono, essendo limitato all'organo tutto al più con qualche violoncello e basso.

Principia il *Credo* con un tutti a frasi larghe con molto discernimento tolte dal canto fermo ambrosiano, al quale succede una cantilena di tenore per preparare l'*Incaronata*, commovente pezzo concertato pieno di elevazione e per merito non inferiore al suddetto *Qui tollis*. Osserveremo di passaggio al *Cujus regni non erit finis* la sospensione del periodo musicale sopra la sesta minore del tuono coll'accordo di sesta eccedente, e poi la ripresa del canto ambrosiano, da cui il valente contrappuntista ne trasse un artificioso ricercare, il quale compie sì bene il *Credo*.

Del *Mattato*, sopra parole italiane, dall'autore del *Buontempono*, del *Segreto*, del *Rapimento*, ad esempio di quasi tutti i moderni maestri di cappella, concepito a guisa teatrale, non diremo altro se non che ci parve discepolo alla severità delle regole della messa, sebbene anche nel modo con cui dal bravo tenore Zenoni fu interpretato potesse parere a non troppo esigenti uditori, che forse avranno trovato di che dilettarsi perfino coi motivi della *Fausta* e della *Borgia* inavvedutamente suonati dall'organista, il quale per altro nell'accompagnare la ben elaborata opera sacra di Mandanici, mostrò non ordinario zelo.

I. C.

RIVISTA BIBLIOGRAFICA.

Musica facile per Pianoforte.

In questa rivista trattasi solo di alcuni piccoli pezzi di musica leggiera e facile in tutta l'estensione del significato, ne quali gli autori rinunciarono ad ogni lusinga di gloria per riuscire di agrado e sollazzo alla massa di quelli che non saprebbero incamminarsi nel labirinto esecutivo del pianoforte. Le composizioni delle quali qui sotto faremo breve cenno si raccomandano per la loro semplicità e per la speciale cura che si ebbe di adattare al pianoforte alcuni lusinghevoli motivi di opere teatrali, le quali suonati in modo che gli allievi potessero agevolmente interpretarli, ritrarre diletto e così vieppiù inferocarsi nel proseguire nello studio dell'istromento dalla moda preferito. Fra i pianisti ch'ebbero a pubblicare opere appartenenti al genere facile ed ameno si distinguono Bertini, Huxten, Herz, Czerny e Schunke, Corticelli e vari altri il cui nome ora non ci torna alla memoria, i quali si acquistaron un gran numero di partigiani nella illimitata corte di giovanetti che agognano divenire dilettanti o professori di pianoforte.

1.° *Album pour le piano par Döhler*. Op. 40 chez Ricordi.

In questa modesta raccolta, in cui si misero a contribuzione le più elette melodie di Rossini, Meyerbeer, Bellini, Auber, Donizetti, ecc., ad evidenza si scorge che lo straordinario suonatore ha dovuto durar fatica nell'assoggettarsi a scrivere pezzi sì limitati e semplici, giacchè sotto qua e là alcuni passi di un'esecuzione corrispondente al complesso del facile *Album*, negli otto numeri del quale nulla trovano che possa meritarsi particolare rimarco: perciò basti il dire che fra essi da taluno si vorrebbe dar la preferenza per l'omogenea scorrevolezza al *Caprice brillant sur le Ron des Facées* et un *Faise Suisse*, non che alla *Bagatelle sur un air favori de Née* e per effetto piuttosto brillante alla *Petite Fantasia sur deux motifs de la Norma*. A non dubitare, l'esimio Döhler non attacca alcuna importanza a questo suo *Album*, il quale se non può figurare fra le più lodate sue opere (nel cui numero va posta la magnifica Fantasia sul *Guido e Ginevra*, recentemente dall'editore Lucca pubblicata), è però tale da non scomparire al confronto di qualunque altra produzione dell'istessa categoria.

2.° *Due divertimenti sul Riccardo cur di Liona e due fantasie sopra temi del Freyschutz*. Presso Ricordi.

Questi pezzi che costituiscono le opere 61 e 55 di Wolff hanno il vantaggio di farci conoscere alcuni motivi di spartiti che non chiamarsi affatto nuovi pel pubblico italiano. I *Divertimenti* sono di un'esecuzione assai facile e possono servire di passatempo a giovani studiosi che hanno superato i consuetissimi 25 studi di op. 40 di Bertini. Le due *Fantasie* sul capolavoro di Weber nelle nostre società avranno migliore incontro per una certa qual eleganza che le rende più di effetto dei divertimenti ed altri. La prima è basata sopra una riduzione di alcune cantilene del duetto del secondo atto, dell'andante di Tony e del finale del terzo atto. Il carattere piuttosto severo de' motivi della seconda fantasia rende indispensabile che la si eseguisca con non superficiale perfezione del sottofondo richiesto dall'autore.

3.° *Dilectus des Operas de Donizetti* chez Ricordi.

W. Placly nella sua miscelanea di dodici pezzetti so-

pra i più favoriti concetti delle opere del sommo maestro lombardo, se non c'inganniamo, si propose di far per i principianti, quanto già da qualche tempo intraprese l'infaticabile e troppo arduovole Czerny per uniformarsi alle viziose esigenze de' pianisti di seconda forza. Da ciascuna delle più applaudite partiture di Donizetti scelse tre o quattro graziosi ed espressivi periodi e spogliateli da ogni accompagnamento od andamento di qualche intreccio, nudamente li trascrisse per pianoforte e senza alcun scrupolo il infideli *Piccole Fantasie facili* a cui volle anche aggiungere l'altro epitetto di *brillanti* il quale non conviene né punto né poco, come pure il qualificato di *fantasia*, a' giurii nostri si spesso erroneamente adoperato per ogni sorta di pot-pourri o pasticci stromentali. In ogni modo le *Dilectie delle Opere di Donizetti* sono sì brevi, e le cantilene di esse si chiare che non possono riuscire di piacere tanto all'esecutore, quanto a chi le ascolta.

4.° *Les fleurs d'Italie pour Burgmüller*: chez Canti a Milan.

È ancora Donizetti che vien posto a saccheggio dai riduttori. Burgmüller dal *Torquato*, dal *Gianni di Cra-laia*, dall'*Olivo e Pasquale*, dal *Furioso* e dall'*Indiolo*, colla fortunata facilità che in Francia gli procacciò molti fautori, trasse varie pagine di musica per pianoforte, in cui gli apprenditi troveranno ognora una corretta dizione non iscolpita da spontaneità. Ciò può dirsi anche del *Souvenir de Bellini* dell'istesso Burgmüller che fa seguito al *Flori d'Italia*.

5.° *Jardin musicale, douze melodies variées par L. Zenoni*: chez Canti.

Nella raccolta del Zenoni trovansi le più care melodie delle opere fra noi in voga seguite da variazioncelline calcolate per le mani che agevolmente non possono abbracciare la ottava ed in cui non di rado sono diligentemente numerizzate le dita da adoperarsi. Chi ad essa ricorrerà non avrà certo a pentirsi, così ci diceva un maestro appassionato per i pezzi che sollecitano l'orecchie.

6.° *Les Delasemens de l'Étude*. *Choré de 25 morceaux pour le piano par Huxten*. Op. 122. Mendrisio chez Pozzi.

Come un abile pianista possa mostrar talento anche nelle più piccole composizioni, evidentemente lo si prova da questo. L'autore che può dirsi una vera ancora di salute per la folla de' poveri professori di musica, non solo per appagare i loro ineserti allievi suoi costretti quotidianamente a provvedere pezzi piacevoli, brillanti, di effetto sicuro, e non pertanto di esecuzione facile. Terminiamo questi cenni pregando i cortesi nostri lettori non farci un carico se non di un'abbondanza approssimativa di opere di ben poca importanza ed in cui l'immaginazione fu lasciata in non cale. Coloro che pensano a ricercare chi muove i primi passi in un arte qualunque, non vanno sempre trascurati.

I. C.

NOTIZIE VARIE.

LODRÀ. — Scrivono da questa capitale: « Gli artisti e gli amatori di musica di questa città hanno teste avute la soddisfazione di ammirare il più bel talento sul clavicembalo che qui si abbia mai sentito. Il famoso Ernesto Cavallini ha ottenuto un successo di più di entusiasmo. La di lui esecuzione è ciò che si può concepire di più perfetto e di più sorprendente in quanto a meccanismo. Egli possiede una agilità di cui è impossibile formarsi una giusta idea, e supera le più grandi difficoltà con la sicurezza e velocità veramente incantevoli. La fantasia sull'*Élixir d'amore* di Mozart lo fece abbastanza apprezzare anche come compositore. A render più variato il concerto di Cavallini contribuirono l'espertissima Persiani e Giorgio Ronconi, il quale di giorno in giorno si rende sempre più accetto a questo pubblico, che già lo applaudi nella *Lucia*, nella *Beatrice*, nell'*El Turcato*, ecc. »

VIENNA. — Nella *Gazzetta Musicale* del 3 corrente leggesi quanto segue: « Döhler, il celebre pianista a Vienna ha già dato sette concerti, sei a suo beneficio ed uno per i poveri. Il successo è stato immenso. Nella Sala del Ridotto, la quale contiene più di sei mila persone (!), aveva attirato tanta gente che molti non hanno potuto trovarvi posto. È probabile ch'egli darà molti altri concerti. Parlassi assai di 48 nuovi Studi pel pianoforte da Döhler ora composti, e che violsi siano l'opera più notevole di questo brillante compositore. »

— Nel terzo concerto dato la notte del 4 al corrente dal violinista Antonio Bazzini la Sala della Società Musicale era discretamente piena, e vi furono moltissimi applausi e non poche chiamate. Ecco come in proposito si esprime il *Händler*: « Il concertista anche questa volta suonò di degno rappresentante della Scuola di Paganini ed eccitò entusiasmo colla sua grande abilità sul violino, istromento più d'ogni altro atto a risvegliare il sentimento. I pezzi eseguiti furono: *Souvenir di Beatrice di Tenda*; l'*Allegro del 17.º concerto* di Kreutzer; *Quattro dei Puritani* trascritto a violino solo, pezzo che dopo Ole-Bull mai non si udì suonare con tanta bravura; quindi il piccante *Scherzo variato sul Invito al ballo* di Weber; finalmente le *Faviazioni brillanti sulla Sonnambula*, ch'erano già annunciate nel programma dietro richiesta di molti. » Ne' pezzi vocali emerse la *Metastasio*, nuova romanza composta dal concertista e cantata dal Castellani con un'aria che rapirono il pubblico in una vera estasi, di maniera che in mezzo a' più tumultuosi applausi dovette esser ripetuta. »

GENOVA. — Ermet pianista verso la fine del secolo scorso assai festeggiato, quivi morì nel età di più di ottanta anni. È il padre di Luigi Ermet, autore di alcune opere drammatiche e di uno *Stabat* eseguito recentemente con successo.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omeroni N. 4720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 22. DOMENICA
29 Maggio 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà AXTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émeouvoir.*

J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla *Gazzetta* e all'*Autologia classica musicale* è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola *Gazzetta* per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della *Gazzetta* in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

ESTETICA.

FILOSOFIA DELLA MUSICA

ARTICOLO II.

(Vedi il N. 19 di questa Gazzetta).

Da che il progenitore dell'umana specie fu cacciato dall'Eden, l'affanno, il dolore furono il retaggio di lui e de' suoi discendenti. La memoria di un bene perduto, i continui patimenti cui dovette soggiacere, la natura tutta ribellatasi, dovettero abbattere la sua potenza morale; nè poteva totalmente racconsolarlo il promesso perdono per mezzo della redenzione. Gli affanni circondando per ogni dove i mortali dettarono i primi canti con cui l'uomo o implorò grazia da una divinità che ovunque manifestavasi sdegnata, o pianse un bene perduto.

Quei primi canti espressi dall'abbattimento furon norma ai successivi, e dacchè l'Eden fu chiuso, il tono maggiore non più forse risuonò sulla terra finchè gli angeli non vennero ad annunciarvi il giorno della pace e del perdono.

Stabilita una scala maggiore o minore, mescolate i suoni, modulati nelle più svariate melodie, e finchè la tonica medesima rimarrà incancellata nella memoria, conserveranno il medesimo carattere che hanno nella scala, sarà eguale l'espressione delle terze, eguale l'inclinazione della settima e della seconda al riposo sull'ottava, eguale la sospensione a mezzo riposo della quarta e della quinta.

E poichè i gradi di ogni scala sono sette e non più, (numero e divisione fissata non da alcun uomo o popolo, ma dall'assoluta necessità del facile confronto) se ne toccherete i suoni intermedi, o appariranno una alterazione dei suoni primitivi acquistando un carattere analogo a quello delle terze secondo che appariranno eccedenti o diminuiti, od uteranno talmente colla tonica ricordata da mutarla intieramente divenendo allora suoni positivi o naturali del nuovo tono. Che se cancellando l'idea di tonica preesistente non ne venisse sostituita all'istante una nuova, il discorso dei suoni avrebbe perduto il punto di confronto, nè vi sarebbero più caratteri e chiarezza, e la melodia più non sarebbe che un importuno frastuono. Ciò succede nei lunghi tratti di scale cromatiche, ed in molte antefone di canto Gregoriano.

Conviene però confessare che l'intendere

perfettamente il giusto e vero carattere dei suoni, ove la modulazione esca dai limiti delle più semplici melodie, riesce difficile anche ai dotati di squisito sentire se non soccorra l'armonia alla memoria. Avvegnachè i suoni ricordati sono facili a cancellarsi urtati che sieno da una sensazione alquanto discordante.

VIII. Ma questa armonia non ha ella altro ufficio, non arreca alla musica altro vantaggio che questo di rendere più evidenti i caratteri dei suoni melodici? Rousseau non gliene concede altri sul riflesso che la modulazione armonica si aggira principalmente sulle cadenze il di cui numero è assai circoscritto, e la vorrebbe perciò sbandita come inutile frastuono che non concorre all'espressione.

Quando però l'armonia non avesse in sé altra forza che la stuacennata, contribuirebbe però sempre a rendere più estesa la facoltà rappresentativa della melodia fondata sui due elementi, tono e ritmo, nè potrebbe chiamarsi inutile frastuono. Che se poniamo mente ai diversi accordi di cui è ricca, ed al carattere particolare che li distingue, saremo persuasi essere in essi una fonte di espressione di colorito musicale tutto proprio, che nessun altro elemento possiede.

Se ciò non fosse, a qual fine tanti accordi che la teoria considera come dissonanti ed aspri (e il sono infatti percorsi isolatamente) e che pure si riconoscono di tanto effetto? Forse che il bisogno di scuotere il senso colla varietà, e con forti impressioni, è il solo motivo che ne giustifichi l'uso? non sappiamo crederlo.

IX. Il principale e più evidente carattere della dissonanza si è l'urto di due potenze di carattere opposto dal quale emerge più determinata l'inclinazione ad un punto in cui le potenze urtanti vengono a collidersi, punto che si prevede sempre con chiarezza quando siasi ben intesa la natura dell'urto, e che spiega la modificazione ricevuta nel conflitto dalle due potenze. E questa inclinazione non è soltanto dipendente dall'accoppiamento de' suoni a quei dati intervalli che diconsi dissonanti, ma ancora dal confronto che se ne fa colla tonica ricordata e dai suoni concomitanti, in modo che quegli intervalli che isolati sono analoghi, non lo sono menomamente nella modulazione quando è già stabilita un'idea di tonica.

Il vero carattere della dissonanza non in altro consiste al postutto che nell'inclinazione a muoversi prodotta dall'urto, come il vero carattere della consonanza è quello

del riposo; così come la maggior asprezza delle prime non nasce veramente dal rapporto matematico, ma dalla difficoltà d'intenderne l'inclinazione non ben determinata. Onde poi la preparazione che ne facilita l'intelligenza serve a scemare l'urto che ne riceviamo.

X. Conviene intendere molto largamente la spiegazione che i teorici danno della qualità consonante o dissonante degli intervalli per mezzo del rapporto matematico, e persuadersi che il giudizio ne è affatto metafisico; altrimenti non potremmo concepire come fosse praticabile un sistema temperato che altera notabilmente tutti i rapporti non lasciando nella sua vera proporzione che l'ottava. Se la qualità consonante dipendesse o fosse limitata a certi dati rapporti ne verrebbe per conseguenza che un sistema di temperamento equabile non avrebbe più consonanze e l'inquietudine non ne avrebbe che in certi toni. Ne vale l'opporre che noi non siamo per avventura dotati di senso così superdelicato da risentirsi di tali minime alterazioni. Ne è prova contraria il disgusto che arreca qualunque più lieve stonazione anche nella melodia isolata. La pretesa varietà dei temperamenti che dicesi dover trovarsi necessariamente in una medesima orchestra per la diversa natura degli stromenti non è prova sufficiente a dimostrare la poca squisitezza dell'organo uditorio. L'esperienza dimostra che quelle orchestre soltanto si uniscono in perfetto accordo, le quali si formano di professori avvezzi ad un medesimo temperamento, nè mai rinvenirsi in quelle formate di soggetti raccolti da varie parti, comechè abilissimi, perchè avvezzi a temperamento diverso, non si tosto possono convenire in un solo.

Lo ripetiamo, il giudizio dell'armonia de' suoni è affatto metafisico come lo è quello dell'armonia dei colori nella pittura; e siccome questi appariscono belli in proporzione della maggior evidenza con cui ci rappresentano gli oggetti, così le dissonanze riescono di buon effetto a proporzione che rendono più chiaro ed espressivo il linguaggio de' suoni.

XI. L'armonia non solo rischiera e fa più salienti i caratteri che i suoni melodici acquistano dal confronto colla tonica, ma li modifica, li varia come modifica i toni stessi. Un suono medesimo infatti non acquista egli tanti caratteri quanti sono gli accordi da cui può essere accompagnato? La varietà degli accordi di dominante e di sottodominante e l'accordarsi la sottodominante del tono minore col tono mag-

giore può servire a fare di questo un tono misto, il quale può convenire a tutte quelle espressioni di affetti dolorosi, in cui la potenza morale pena a sostenersi. Ma più di tutto l'inclinazione che quasi tutti gli accordi spiegano, e la chiarezza con cui ci fanno presenire quale un accordo di tonica, quale un nuovo accordo dissonante, quale il tono maggiore, quale il minore, e le sorprese e gli inganni di cui sono suscettivi fanno dell'armonia un linguaggio veramente espressivo che vi rappresenta un corso di vicende, di timori, di speranze, di sorprese, di consolazioni, di urti; un quadro insomma dell'umana vita. E fra tante armonie irrequiete un solo punto di riposo, una tendenza continua a quello, una necessità assoluta di averlo presente alla memoria, talché ove venga a smarrirsi subentra immediatamente la confusione, la bruttezza, un disgusto reale, insopportabile; e finalmente le dissonanze che la melodia aggiunge all'armonia e che pure passano inavvertite, sempre che il carattere ne sia intelligibile, provano che il rapporto è una circostanza meramente casuale e che perciò il senso essendone estetico è indubitato essere estetiche le proprietà dell'armonia.

Ma confrontiamo tra loro questi elementi onde il vero ufficio di ciascuno si dimostri più chiaramente.

XII. Il tono, diciamo, è la rappresentazione dello stato della potenza morale, ma il tono si manifesta nei due elementi Melodia ed Armonia. La melodia è l'accento della voce di chi esala i propri sentimenti, è una sostituzione alle inflessioni della voce nella più semplice declamazione, e se si vuole alla parola medesima, ond'è che a significare che un qualche esecutore suona con espressione, anche il volgo usa dire ch'ei fa parlare il proprio istrumento. In fatti chi è che all'udire una melodia da un istrumento qualunque non ricorra col pensiero ad un essere vivente che esprime in tal modo i propri affetti, e non se lo figuri di forme analoghe al carattere di quella voce ch'egli ode?

Fa stupore che uomini educati al bello delle arti abbiano confuso il canto della dommicciola che sta cullando il bimbo per addormentarlo, e dell'artiere che fa più lieve il diuturno faticare col canto drammatico, trovando assurdo che vi si muoja *cantando*, cioè esprimendo con un linguaggio proprio gli ultimi accenti, mentre poi non si trova assurdo che questi accenti siano in versi. Convien aver sentito la Pasta, la Lalande, la Malibran, la Morandi, e Lablache e Tamburini, e Donzelli, e Rubini, e Tacchinardi e Filippo Galli nell'Agnes, e la Gazza Ladra, nell'Otello, nella Giulietta e Romeo, nel Pirata, nella Straniera, nella Norma per convincersi della verità che può assumere il canto drammatico, e come sparisca persino l'idea d'artificio quando l'arte ha raggiunto quel sommo grado di sentimento.

XIII. Provatevi però ad isolare quelle qualunque siano melodie più espressive togliendo l'accompagnamento, e presentatele così eseguite a chi non le abbia da prima intese, non vi otterranno presso che alcun effetto, tanto perchè il carattere dei suoni non può essere sufficientemente determinato, quanto perchè manca un elemento che ha una rappresentazione, una missione tutta propria, una speciale prerogativa di farne conoscere le commozioni più intime, tutto lo stato dell'animo del personaggio reale o ideale che ci parla il linguaggio

della melodia, dando, diremmo quasi, voce sensibile ad ogni fibra vitale, ad ogni sensazione od oscillazione ricevuta dalle potenze esteriori e dalle passioni.

La parola, benchè concorra alla dichiarazione del senso melodico individuando ciò che i suoni non presentano che sotto forme generiche, non potrebbe supplire all'armonia; perchè ogni volta siasi inalzata la declamazione al punto di divenir canto è d'uopo che tutti gli elementi dell'arte concorrano a rendere completa l'espressione dell'arte medesima. Così, benchè i contorni di una figura bastino a farvela intendere, pure desiderate vederne il colorito, le ombre, gli atteggiamenti, gli oggetti su cui porta l'azione o di cui riceve l'impressione per intenderne lo scopo, la vita.

Fin qui però l'armonia non è considerata nella modulazione da tono a tono, modulazione che sarebbe quasi nulla senza di questo elemento, e il di cui significato vuol ben intendere.

Il tono è la maniera di essere dell'ente ideale annunciato dai suoni: il cambio di tono è dunque una modificazione di esistenza ancorchè non si passi dal maggiore al minore o viceversa: una modificazione che ha il carattere d'aumento o diminuzione spiegato dalla natura degli intervalli cromatici con cui s'effettua il passaggio, non meno che dal confronto che facciamo più o men facilmente del nuovo col tono lasciato, che nell'arte dicesi relazione o affinità. E queste modificazioni ora tenui ora forti, ora presentite, ora improvvisi si comunicano all'ascoltante e ci fanno prendere tanta parte alle vicende di quell'ente perciò appunto che ce lo dipingono della nostra medesima natura e come noi accessibili ai dolori ed ai piaceri della vita.

Non occorre qui severare tutti quei passaggi di tono che senza l'armonia non sarebbero possibili, nè tampoco determinarne il senso. Il sentimento ne giudica o li classifica meglio di qualunque ragionamento quando la riflessione ha scoperta l'analogia che hanno colla vita (1).

Il ritmo a cui Rousseau, e come narra un articolo del *Teatro Universale*, lo stesso Rossini ascrivono tutta la facoltà espressiva della musica, si giova dell'armonia, mentre che le porge nuova forza. Infatti togliete l'armonia, forza è ridurre il canto al ritmo della canzone popolare, mentre per l'opposto il ritmo svariato nelle melodie secondarie lascia più libertà alla melodia principale di seguire l'impulso del sentimento, e intanto quella riunione di ritmi dichiara sempre maggiormente il senso musicale e rende l'espressione più estesa, più analoga, più evidente.

M.° R. BORCHENOX.

(Sarà continuato).

(1) Pubblicandosi questi articoli sulla filosofia della musica separatamente dal nostro *Trattato d'armonia*, sebbene elaborati su di un unico principio, crediamo bene di darne qui un'idea, ond'essere meglio intesi.

Parlando delle consonanze e delle dissonanze ivi osserviamo: 1.° L'intervallo di ottava essere sì rassomigliante coll'unisono da confondersi col medesimo, 2.° la quinta naturale distinguersi dall'unisono, ma armonizzare perfettamente con esso senza che perciò ne risulti un vero carattere morale determinato, epperò essere l'accordo di prima, quinta e ottava proscritto siccome vuoto, 3.° Che se si rivolti la quinta in quarta si avrà la sensazione di stravolgimento, l'idea di un disordine spiacevole benchè non accompagnato da vero urto, motivo per cui quest'intervallo è da molti teorici annoverato assolutamente fra i dissonanti, 4.° più armonico risultare l'intervallo di terza maggiore o minore ed il rispettivo rivolto a motivo che i due suoni si caratterizzano a vicenda con somma facilità di intenderli.

Faccendo pertanto un gruppo in cui siano compresi tutti questi intervalli senza alcun altro si ha un accordo completo, caratteristico, armonioso, senza urti, il quale perchè appagante per sè medesimo dicesi accordo per-

DELLE PRESENTI CONDIZIONI DELLA MUSICA.

ARTICOLO III.

(Vedi i N. 17 e 20 di questa Gazzetta).

Una seconda opinione, che nell'articolo comunicato dal chiariss. sig. Mellini e dato nel N. 5 di questa *Gazzetta*, ci parve di scorgere non conforme alla verità, è quella che l'arte della musica sia al tempo nostro venuta a tal confine di squisitezza, che impossibile sarà ai venturi di farla più innanzi progredire.

Egli che nei saggi del secolo passato vide non altro che i fortunati esperimenti della pittura del secolo di Giotto, non avvertì di considerare, che d'un salto ella non poteva volare all'apice del suo perfezionamento, e che da Giotto a Raffaello passarono senza meno due buoni secoli: due buoni secoli non sono passati da Cimaroza a Bellini. Perseverando nel suo sistema di comparare l'una arte coll'altra, noi non possiamo dimenticare che dall'uno all'altro dei suddetti luminari pittorici la storia registra come grandi favoreggiatori dell'arte i nomi de' Gaddi, del B. Angelico, del Masaccio, del Leonardo, del Sansovino, del Buonarroti, i quali tutti, al dire della prefazione sanese alle vite del Vasari, insieme con gli altri artefici italiani sembrano nati a spia-

ffetto. Tale accordo può presentare due diversi caratteri senza perdere di sua perfezione, dipendenti dalla proporzione dell'intervallo di terza, e lo diciamo accordo maggiore se la terza è maggiore, minore se tale è la terza. La sensazione prodotta da questo accordo si può dire una sensazione equivalente a quella che darebbero i suoni della scala intera battuti successivamente, la quale scala non è che la somma dei suoni di tre accordi perfetti omogenei distanti l'uno dall'altro per l'intervallo di quinta naturale. Siano ad esempio gli accordi *fa, la, do; do, mi, sol; sol, si, re*: la somma dei suoni dati ed approssimati per intervalli di seconda, sarà, *do, re, mi; fa, sol, la, si, do*, succedendo per principio e fine il suono su cui unicamente può aversi il sentimento di perfetto riposo, sia ascendendo che discendendo, e questo suono, uno dei tre fondamentali, è quello che diciamo Tonica, mentre al primo fondamentale *fa* (quarta del tono) diamo il nome di sotto dominante e quello di dominante all'ultimo fondamentale *sol* (quinta del tono). E che tale sia la derivazione della nostra scala diatonica ne è prova l'accompagnamento più naturale della scala medesima, e l'ordine degli accordi più essenziali della vera cadenza armonica i quali sono tonica, sotto dominante, dominante e tonica. Provate ora la sensazione de' due suoni simultanei a qualunque intervallo non compreso nell'accordo perfetto, e ne risulterà il sentimento di un urto che vi fa presagire un movimento di quei suoni ad un altro intervallo. Quest'inclinazione a muoversi, questo presentimento di una nuova sensazione è ciò che diciamo dissonanza, e si fa più o men chiara, 1.° secondo l'intervallo dei due suoni da cui deriva; 2.° dall'omogeneità di carattere degli intervalli o suoni che vi si aggiungono a compiere l'accordo i quali distruggono le omologie di intervalli. 3.° Dalla idea di tonica preesistente la di cui influenza distrugge ogni omologia di accordo. 4.° E finalmente dalla situazione degli estremi anziché alle parti medie di almeno uno fra i suoni che costituiscono l'urto.

L'intervallo che per propria natura più difficilmente si intende è la settima maggiore, benchè comunista ad intervalli tutti consonanti per renderla praticabile, cioè per dichiararla, non vi è altro mezzo fuorchè o prepararla, o preparare l'accordo a riceverla, e ciò sia detto di qualunque dissonanza troppo cruda a sentirsi senza preparazione.

Ma se la dubietà di carattere nasce da poca omogeneità dei suoni intermedi, anzichè dall'intervallo dissonante, basta a toglierla l'idea ben chiara della tonica. Così l'accordo di settima minore cui si frapponga terza minore è quinta naturale è meno armonioso di quello in cui si pongono terza maggiore e quinta naturale, o terza minore e quinta diminuita, sebbene questi contengano una dissonanza di più.

L'intelligibilità è ancora quella che segna i limiti delle transizioni da tono a tono. Cangiar tono è come cangiare il punto di nostra ubicazione. Noi abbiamo bisogno di sapere dove siamo, in ogni momento di nostra vita, e se una potenza nel costringerci a mutar luogo ci impedisce di intendere dove ci ha trasportati, e la strada che ci fece percorrere, in quel nuovo sito non avremo nè sicurezza nè posa.

I sentimenti destati dalle arti non variano da quelli che si suscitano nelle diverse circostanze della vita, solamente sono di questi assai meno intensi in proporzione della minor influenza sulla vita istessa, e della suscettibilità di ciascuno a risentirne gli effetti ed esserne commossi.

nar la via all'eccellentissimo Raffaello. Raffaello non sarebbe stato Raffaello senza l'opera natura de' suoi maestri, senza la fatica incessante degli anni, che aggiungendo l'ingegno ai frutti dell'ingegno, l'esperienza al tesoro dell'esperienza, furono in certa guisa i preparatori dello sgabello glorioso, su cui venne meritamente a posarsi. I secoli, padri de' grandi intelletti, non camminano con passi ineguali, né si mostrano nel generare troppo fecondi. Solo le istituzioni degli uomini cambiano l'equilibrio dei prodotti dei secoli.

Una gradazione ancor più insensibilmente progressiva si scorge poi nella storia pittorica della Grecia che dee riguardarsi come la vera madre di quest'arte, in quel modo che l'Italia lo è della musica. Al signor Mellini, che dotto è di pittura, è superfluo il rammentare, che il gran dipintore della Venere e della calunnia fiorì dopo il suo maestro Pamfili; Pamfili dopo il suo maestro Eupompo; Eupompo dopo Apollodoro d'Atene; Apollodoro d'Atene dopo Poligloto da Jaso; Poligloto dopo Bularco; Bularco dopo Lodio, e questi dopo Cimone e Cleofante (1). Confidando nell'opera degli anni, appunto per la deduzione che si può fare dal paragone della pittura, non senza molta ragione desiò inclinare a credere che la musica possa in progresso migliorarsi, ritenuto, com'egli asserisce, che solo al tempo nostro la musica incominciò ad essere un dramma, ed un dramma fu musica. Come mai saremo noi già pervenuti alla fine, se or ora appena siamo giunti all'incominciamento?... E non disse egli, l'egregio sig. Mellini, che solo all'apparir di Bellini apparve in su le scene il vero, il miglior melodramma? Saremo noi ragionevoli volendo pensare ch'egli solo, l'autor della Norma e della Sonnambula, sia l'alfa e l'omega di tutta la pantografia musicale?...

Nè le prove ch'egli accumpa che Rossini e Bellini sian le due fatali colonne d'Ercole, oltre le quali non sia più possibile progredire, son tali che possano sembrare inoppugnabili a chi fosse d'un avviso contrario. Assoggettando l'uno e l'altro ad un esame analitico, scevro di passione e pregiudizio, esame che senza dubbio e senza spirito di parte verrà lentamente operandosi dall'attrito delle opinioni e dal volgere del tempo, agevolmente si può determinare quanto amendue si discostassero dalla possibile perfezione.

Rossini fu certamente un genio gigante per ispirazione melodica. Fu l'Ariosto, fu l'Omero della musica. Egli riempì del suo nome e delle sue opere il mondo tutto, come s'esprime il sig. Mellini: fu l'Alessandro dell'arte, come disse il sig. Perotti. Ma ciò che mancò a Rossini io non lo conterò a chi molto animosamente stampava, che dal punto che un pirata, da fiera fortuna lanciato in sul lido, pietosamente narrò le amorose sue pene... da quel punto, come fu già detto, la musica incominciò ad essere un dramma, e un dramma fu musica. Rossini, genio per l'immaginativa e pel magistero musicale maraviglioso, è colpevole, come tutti sanno, d'aver troppo sovente tradita la vera ragione morale dell'arte, quella di significare e colorire coll'indole della cantilena e coll'espressione della nota il sentimento espresso dalla parola. Egli non vide nei

suoni che un mezzo per vellicare, sedurre, inebriare il senso dell'orecchio (2). Per secondare il filo aureo della sua melodia, egli ha troppo disprezzato il verso, il carattere, l'azione del dramma. Quasi ignorando che la musica, oltre la facoltà d'impadronirsi dei sensi, ha un intimo linguaggio per l'anima, egli non aspirò quanto avrebbe dovuto ad entrare nell'animo altrui. La vera, la profonda, la sublime passione non trovò che un eco intermittente nel suo cuore: fu un fiume di bei suoni, ed un rigagnolo d'affetti. Per ciò tra le opere sue come esempio di bello estetico si cita con tanta frequenza, ed è tanto famosa, la sola parte finale dell'Otello. Pare a qualcuno ch'egli non sia stato esteticamente grande che nel *Barbiere di Siviglia*, parlando del tutto degli spartiti; perchè il suo spirito più da Democrito che da Eraclito, più da Walter-Scott che da Byron, più da Goldoni che da Alfieri, riesce meglio nel sorriso che nel patetico, meglio nel sensuale che nel sensibile, meglio nel comico che nel tragico. Si direbbe che fu per un accesso di sentimento simile ad un'elimeria ch'egli compose lo stupendo finale di Desdemona. Da una febbre uguale egli non fu assalito mai più; e fu gran peccato, perchè egli non avrebbe fatto soltanto de' prodigiosi lavori di musica, ma avrebbe composto dei sublimi melodrammi, e più d'un *Guglielmo Tell*.

Bellini, che il sig. Mellini stima come il perfezionatore dell'arte melodrammatica, e dal quale egli con pace di tutti ordisce il miglior tempo di quest'arte preclara, fu sicuramente, se non il primo, di certo il più soave, il più vero, il più appassionato, il più giudizioso di tutti gli scrittori di musica scenica; fu il Tasso, il Virgilio della melodia sentimentale. Animo, ispirò le note d'una favella non prima conosciuta: la sua idea musicale fu l'idea del poeta. Parve ci solo il compositore così del canto come della poesia. Colle flessioni dei suoni, coll'accento delle note, colle transizioni dei modi informò, immediatamente così la declamazione melodica colla pura declamazione della parola, che niuno per certo l'ha superato nell'esprimere filosoficamente, profonda-

(1) A conforto di quest'asserzione, che ad alcun troppo accensibile ammiratore può parer irriverente, si possono recare le parole medesime di Rossini, se, come vediam credere, esse furono fedelmente riportate dall'anonimo bolognese, che non è molto tosta spazia di Rodomonte scese a combattere per l'invulnerabilità del genio pesarese. A proposito dei suoi *Stabat* parlando dell'effetto che deve produrre la musica, disse egli positivamente ch'esse deve cercare d'interessare l'attenzione degli ascoltatori e di procurar loro gradevoli sensazioni. In vero, se non erriamo, a noi sembra che Rossini abbia qui espresso con molto candore il suo modo di sentire. Non pensando che al fisico egli non vuol produrre che sensazioni gradevoli; ma sarà egli poi incantante cotesta sentenza all'occhio della filosofia? E gli affetti, le commozioni, le passioni dell'animo non entrano che per nulla nella musica? Sarà egli un sogno d'inferno quella divisione con tanta cura stabilita dai pensatori del fisico e del morale, del bello esteriore e dell'intiere, de' giudizi materiali e dello spirito, di tutto che in somma distingue le azioni e le percezioni degli enti morali e fisici? L'amore non sarà egli altra cosa che la voluttà de' sensi, e l'anima non potrà ella godere e soffrire senza il soffrire e godere del corpo? Non deve ella la musica parlare non pure all'orecchio, ma giungere nei segreti del cuore per ivi accendere e destare quegli affetti medesimi che l'hanno ispirata? L'anima non cerca l'anima, come la materia? E non è questa la legge del simile che ricerca il suo simile?

No, la filosofia non avrebbe indicato lo scopo della musica colle parole di Rossini recate dall'anonimo bolognese. Le arti imitative ottengono l'effetto loro non solamente procacciando gradevoli percezioni coll'organo de' sensi, ma cercando di destare, d'avvivare, di suscitare nell'animo altrui quelle medesime passioni, quei medesimi sentimenti che assumono di esprimere e significare. Però il poeta che insegna al poeta non gli diceva solo: diietta per diiettare sensualmente, che questa sarebbe arte meretricia, ma dicevagli: piangi per far piangere; e questa è la vera opera dell'ingegno, da cui ridonda il supremo, il nobilissimo diletto, quello dello spirito.

mente, sensibilmente le passioni. Fu mirabile nell'appropriare lo stile musicale al carattere del dramma, modificandolo a parte a parte secondo la natura individuale delle scene, interpretando il senso intimo delle cantilene, in guisa che esse avrebbero tuttavia la stessa significazione quasi anche senza la parola. Fu l'autore del *Sulle Norma*, e fu il *Torquato* dell'*Aminta* nella *Sonnambula*. Ma Bellini mancava del genio irrompente di Rossini; mancava di magnificenza, di ricchezza nell'uso delle armonie; era talvolta troppo semplice, troppo uniforme in certe disposizioni delle parti; talvolta troppo spezzato, troppo sillabico nelle melodie; e senza dubbio non valentissimo nella combinazione dei veri grandi pezzi di concerto a più voci, dei quali per verità non diede alcuna prova cospicua. L'introcciamento e l'accordo di più melodie fu una cosa quasi da lui non tentata. Nulla ha egli prodotto che sia da porsi a fronte col gran quartetto di Bianca e *Falliero*, per citarne uno di più comune conoscenza.

Con siffatte imperfezioni che ogn' intelligente spassionato riconobbe e confessò le tante volte prima di noi nei due *non-plus-ultra* musicali del secolo decimonono, penserebbe assai svantaggiosamente della potenza dell'umano talento chi bramasse ostinarsi a ritenere, che non possa nascere un uomo, che accoppiando il genio immaginoso dell'uno col genio addegnato dell'altro, potesse dare al mondo una serie di creazioni, che uguagliassero la grandiosità del concetto di Michelangelo e la vita e l'evidenza delle tinte di Raffaello. Farebbe oltraggio all'omnipotenza della natura chi pensasse ch'ella non possa ancor dare un Rossini coll'ingegno filosofico di Bellini, ed un Bellini coll'estro omerico di Rossini. Donizetti, per addurre alcun esempio, se non di questa misura di capacità e d'ispirazione, sarebbe stato di questa tempera, ove avesse posto maggior cura nel perfezionare i lavori suoi, che troppo sovente sentono l'estemporaneità d'un poeta che improvvisa. E per verità a chi considera la bella struttura della sua mente, e la privilegiata natura del suo spirito, egli è quasi un orologio ove si guardi il cammino da lui corso, e quello che avria potuto correre. Se, come intò Bellini nella soavità del canto e nella filosofia dell'espressione, lo avesse emulato nella posatezza, nella studiosità, nella finitezza dell'operare, egli avrebbe potuto agevolmente vincere il suo modello. Bello com'era di tutti i colori del camaleonte, se poche volte fu superiore a se stesso, avria potuto esserlo sempre, e le sue opere sarebbero men vulnerate dall'incuria e dalla ricordanza dell'altrui.

(Sarà continuato).

BIBLIOGRAFIA.

Nuova Opera critico-storica sulla musica religiosa.

Il dotto e severo critico francese che da dieci anni a questa parte così coscienziosamente si adopera a richiamare l'arte musicale alla sua verace missione; che combatte con tanta lodevole insistenza l'opinione che ad altro non è intesa che a far di quest'arte un mero e frivolo oggetto di moda, il sig. Giuseppe d'Ortigue ha teste compiuto il suo *Corso sopra la musica religiosa*, incominciato nel 1856, e prose-

(1) Non occorre neppure ricordargli che anteriori ad Appelle furono Protogene, Zeusi, Parrasio, Timante con quegli altri tutti che sarebbe troppo lungo il nominare, ed anche intempestivo.

guito quasi senza interruzione sino al di d'oggi. Lasciando qui da parte la musica drammatica e la musica strumentale, le quali accuratamente e completamente egli ha esaminato negli applauditissimi libri del *Balcon de l'Opéra de Théâtre italien* e *De son influence sur le goût musical en France*, ed ancora in moltissimi altri opuscoli spicciolati, l'autore rimonta all'origine della musica religiosa nell'antichità, e scopre nella sua intima alleanza colla parola, il senso nascosto delle tradizioni favolose riguardando gli effetti prodigiosi di quest'arte nel nascente della civiltà!

Venendo quindi al cristianesimo, egli mostra che l'istituzione del canto fermo fatta da Sant' Ambrogio e da San Gregorio nel quarto e sesto secolo, è conforme all'antica idea che il canto fermo sia una forma di culto, e che il suo sviluppo è in ragione di quello della liturgia. Con una transizione al tutto ovvia lo scrittore viene a parlare dell'organo, che è l'orchestra cristiana, istromento e monumento della fede. Questa parte del suo lavoro, alla quale si vede che egli ha posto ogni cura, e la più erudita, per nostro avviso, e la più importante, e riempie un vano nella nostra letteratura musicale. Perocché, quando si eccettui la grande opera del benedettino don Bedos, sopra la costruzione degli organi, lavoro esclusivamente consacrato agli artefici, noi non possediamo in Francia alcuno scritto sopra questo stromento. Il signor d'Ortigue ha considerato l'organo rispetto alla sua origine, rispetto al meccanismo della sua struttura, ne suoi rapporti colla liturgia, coll'architettura cristiana, co' progressi dell'armonia, coll'orchestra, e colla istromentazione.

Questi diversi punti di veduta sotto la penna dell'autore sono copiosi di elevate considerazioni, e di insegnamenti così nuovi come ingegnosi. Il *Cours sur la musique religieuse* contiene in oltre una completa filosofia dell'arte musicale, che l'autore rappresenta come inerente e mista al senso della parola. I vari sistemi che sono chiamati *tonalità* a lui paiono altrettanti idiomati, dialetti musicali forniti d'espressione e di caratteri particolari. Egli rileva dei punti di contatto non solamente fra la parola e la musica, ma ancora quelli della musica colla poesia, coll'architettura, colla scultura, colla pittura. Tutto ciò a noi sembra fondato non su vaghe comparazioni, ma sull'accurata osservazione de' principii comuni a tutte le arti, e del peculiar magistero di ciascuna di quelle.

Venendo finalmente il signor d'Ortigue alla divisione dei differenti generi di musica, li distingue in tre principali, aventi ciascuno uno scopo a sé, un modo speciale d'espressione, quantunque sieno nondimeno fondati gli uni su gli altri, e scambievolmente si dian mano fra loro. E sono: la musica religiosa, espressione de' rapporti dell'uomo colla divinità; la musica drammatica, espressione dell'uomo cogli altri uomini; la musica istromentale, espressione dei rapporti dell'uomo colla natura e col mondo sensibile.

Noi non possiamo dare qui che una sommaria idea di questo voluminoso ed importante lavoro, il quale potrà essere nella sua integrità apprezzato solamente quando sarà riunito in un sol corpo. Così sarebbe da confortarsi il signor d'Ortigue a pubblicarlo. (J. d. D.)

RETTIFICAZIONE.

Il nostro collaboratore signor T. cui dobbiamo i due articoli *Schizzi storico-musicali* da Guido d'Arezzo fino a Palestrina, ci comunica la seguente Nota cui desidera la pubblicazione.

« Fu da taluni osservato essere asserzione erronea che la settima nota della scala venisse scoperta da Guido d'Arezzo siccome è detto nell'articolo precedente (vedi n.º 48). Noi rimandiamo l'accusa di errore a coloro che vollero a noi applicarla, avvertendo che Gaffurio fra gli antichi, e Laborde fra i moderni attribuiscono la suddetta scoperta a Guido, e che l'it-taglia nella storia *Des progrès de la Musique, et de son influence sur la civilisation*, dice cinque e tonde le seguenti parole: *Guido ajouta le Si pour renforcer la septième degré de la gamme...* Ci pare bastante franchigia la riunione di queste tre autorità. Non possiamo però tacere che molti altri storici ritengono ad un'epoca di molto posteriore la invenzione della settima nota della scala ». T.

MUSICA SACRA.

Seconda messa solenne per quattro voci a grand'orchestra di CHERUBINI.

Questa messa eseguita ultimamente nell'Accademia di canto a Berlino, vi produsse una generale grandiosa impressione, ed è una delle migliori musiche ecclesiastiche moderne.

N.º 1. Il *Kyrie* incomincia con un *largo* in re minore in modo misterioso e spirante più devozione. La preghiera del coro sotto voce e accompagnata da semplici legate figure de' violini, e da accordi tenuti pur degli stromenti da fiato sino ad un breve forte prodotto da un crescente armonico, che presto si perde, su di che risuona il *Christe* in un canto melodioso a quattro soli con istile e trattamento da maestro. Torna il *Kyrie* rinforzato nella medesima forma, e termina con una bellissima fuga.

N.º 2. Tanto più splendido segne il *Gloria* in re maggiore, ed impone colle sue trombe e timpani, e dopo le dolci melodie dell' *Et in terra pax*, chiude di nuovo col modo pomposo del *Gloria*.

N.º 3. Il *Gratias*, per soprano, tenore e basso, ha un canto intimamente filiale, a guisa d'imitazione, accompagnato colla nota abilità di Cherubini da un fiato obbligato, oboe e dal quartetto degli stromenti da corda. Questo terzetto è uno de' più interessanti pezzi della messa. Grandioso è il *Qui tollis* (andantino largo in si minore) per una piccante figura del primo violino ed a soli degli stromenti da fiato. Molto pregevole è il *Miserere nobis* per l'espressione e ricca modulazione. La chiusa cronaca all'unisono è di prodigioso effetto.

Il *Quoniam* incomincia con un a quattro, parte a soli, parte uniti, e termina con una splendida magistrale fuga nelle parole: *cum sancto spiritu*.

Il testo del *Credo*, il meno appropriato al trattamento musicale, fu trattato dal gran maestro con mirabile facilità, impazandosi molti *motetti* musicali, riserbando lo stile sublime e la espressione commovente per l'arsi dell'*Incarnatus*, con obbligati stromenti da fiato e stromenti da arco in parte pizzicati: il tutto forma un eccellente pezzo vocale. Molto originale è il coro *Credidimus* in la minore, cantato pianissimo in unisono sull' *angelico mi*, accompagnato da una figura di *legato* de' violini e di *staccato* del basso, sino al fortissimo dell'*Et resurrexit* col magnifico ingresso de' corni e trombe.

Et in spiritum sanctum in sol maggiore cantato da quattro voci ugile ed alternative, termina con artificiosa fuga sull'*amen*.

Il *Suetus* comincia in modo sublime, maestoso in la maggiore, cui si unisce l'*Osanna* in tempo 3 e 4 allegro vivace. Il commovente *Benedictus* con breve solo di soprano in do maggiore, *largo*, ne forma un contrasto, ed ha per accompagnamento dolce il quartetto degli stromenti d'arco coi clarinetti e fagotti.

Il maestro esperto e geniale risparmiò la grandezza e ricchezza de' suoi mezzi d'arte per l'*Agnus Dei*. Dopo una dolce introduzione dell'andante moderato in re maggiore, cominciano le quattro voci inaspettatamente il canto spianato sull' *accedo* in si minore, continuato piano dal coro con imitazioni al *Miserere*, sino alla ripetizione dell'*Agnus Dei* nella dominante in fa diesis minore, segue il quartetto col *Qui tollis* e chiude unisono in la, su di che l'accompagnamento entra nella tonica, e prepara merco l'accedo di settima al *Dona nobis pacem* (allegro re maggiore). L'*Agnus Dei* alterna poscia col *Dona nobis* in modo fugato molto artificioso, finalmente pp. in una fermata. L.

NOTIZIE VARIE.

— MILANO. La nuova così detta azione mimico-fantastica data alla Scala dal sig. Filippo Taglioni s'ebbe poco lieta fortuna. La tanto celebrata ballerina signora Maria Taglioni indarno si provò ad animare colla meraviglia delle sue grazie e ad alleggerire colla tanta virtù della sua danza un povero contesto di casi di quali manca il vero interesse e la grandezza del genere meraviglioso.

La musica di composizione del maestro Panizza è lodata dagli intelligenti.

— La sera di giovedì or passato, nella casa dell'esimista dilettante signora C. C., si udirono diversi pezzi di musica, e concerti per piano ed istromenti d'arco, altri per canto, eseguiti sì questi che quelli con una perizia che di rado si ha a lodare nelle private ricreazioni. — La signora Cambiasi ebbe a cogliere le più

vive congratulazioni pel brio, per la vivezza d'accento e di tocco e pel raro suo magistero nel superare le più ardue difficoltà. Vorremmo avere spazio da poter diffondere nelle dovute congratulazioni alle quali si sono degnati le maestraglie B. le quali si distinsero in un bel duetto per camera del maestro Galuzzi. Ma la brevità a cui siamo costretti ci toglie di tutte esprimere le emozioni da noi provate, e di tributare le dovute lodi anche al sig. Pianti, venticinquenne violoncellista. — Non chiuderemo questo cenno senza encomiare singolarmente e la più viissima scelta de' pezzi tra quali fu specialmente notato un elaboratissimo sestetto di Mirescki, maestro della Cambiasi, un trio di pregevole fattura, della signora contessa Nava distinta dilettante, ed una fantasia sulla *Aria* di Thalberg, non che un'aria del *Don Giovanni* e del *Guiglielmo Tell*, non che la non comune perizia con cui le diverse composizioni vennero interpretate.

— VIENNA. Teatro italiano. Lettere private e degne di fede ne confermano il pieno successo del nuovo spartito di Donizetti, intitolato *Linda di Chambray*. Le parole sono di Rossi, ed abbenché non sia il soggetto che un rafforzamento del dramma francese *La Grace de Dieu*, vuoi si tuttavia che il Poeta o *Librettista* siasi cavato d'impaccio non male. Quanto alla musica sembra non esservi stato pezzo che non abbia avuto applausi, ed applausi anche caldissimi. — La sinfonia, che ne si dice di genere fantastico, preparò bene l'udienza. Nel primo atto l'*Introduzione*, la *Caratina* di Varese furono lodate per venosità di forma e pensiero. Un' *Aria* di Rovere ebbe effetto grandissimo per un così erede che porta in un *fatti* vivissimo e nuovo. A questo pezzo segue una breve *Balata* cantata dalla Brambilla, poi un *Duetto* fra la Tadolini e Moriani, nell'ultimo a due del quale fece mirabili impressioni un largo rinforzo di tutte nell'esecuzione di due artisti. Poi ancora un *Duetto* fra Varese e Dérivis, nel quale pezzo Varese commosse l'udienza alle parole *Perché sian nati poreri. Ci erodan senza onor*. La *Cabaletta* pur di questo *Duetto* volu di un effetto non minore a quella del *noo Duetto* de' Puritani. — Così almeno ne assicura il nostro corrispondente. L'atto primo che sembra lunghetto anziché no, viene chiuso da un *Preghiera* di Dérivis interrotto dal coro. L'atto secondo contiene un' *Aria* di bel canto della Brambilla, un *Duetto* (bello da capo a foulo) fra la Tadolini e Rovere, un altro *Duetto* fra la Tadolini e Moriani, un altro *Duetto* ancora fra la Tadolini e Varese, e se non vi basta, un'aria finale della Tadolini. Di tutto ciò si tesse lusinghiero pangarico. — Un *buo Coro* e nuovo apre il terzo atto, poi segue un *Duetto* fra Moriani e Dérivis. Poi un' *altra Aria buffa*: un' *altra Preghiera*, ed un altro *Duetto* chiudono quest'opera. Il cui esito brillantissimo e al tutto degno del nome dell'illustre autore dell'*Aria Balena*, come che la *Gas-zetta Musicale* a deviare dal suo sistema di non occuparsi di notizie teatrali, e la fa lieta di potere, non ultima, annunziarlo a' suoi lettori. La proprietà di questo spartito, destinato a brillantissima fortuna, fu comprata dal nostro Giovanni Ricordi editore. Ricordi ha fatto acquisto di quattro nuovi manoscritti di Beethoven, che compongono di una sinfonia in partitura e a grande orchestra scritta nel 1805, per la prima rappresentazione del *Fidelio* e di tre pezzi di canto appartenenti pure alla medesima opera, cioè un *aria* inteso, un *duetto* a due soprani ed un terzetto. Il suddetto editore ha già pubblicato tutte le sinfonie di Beethoven; quelle in partitura accuratamente corrette si vendono in ragione di sei franchi caduna, onde ogni studioso della bell'arte possa trovarsi in grado di comprenderle.

— La sezione di musica dell'istituto, composta de' signori Berton, Auber, Halévy, Carafa (il sig. Spontini è a Berlino), ha deciso nella sua seduta di sabato 30 aprile che non ha luogo altrimenti per ora il rimpiazzi di Cherubini nella carica, e tutte le sezioni riunite hanno confermato questa decisione. In conseguenza, conforme agli statuti dell'accademia, l'elezione è fissata per il 1.º settembre.

— LIPSIA. Malgrado la stagione inoltrata, il concerto di Ernst aveva attirato un numero pubblico: il *Car-norale di Venezia* del famoso violinista più di ogni altro pezzo è stato applauditissimo con entusiasmo; dopo Paganini non erasi sentito nulla di più originale. Nel *testo* accademico, Mendelssohn Bartholdy ha suonato con Ernst e Weismann un trio di sua composizione. Questo celebre maestro quanto prima deve recarsi a Londra per dirigere due concerti a quella società filarmonica.

— LISIA. Fu nominato dottore di Musica dell'Università di Königsberg « *propter convinnatam artis musicae doctrinam usumque admirabilem orbis terrarum plausibus comprobatum* », così dice il diploma.

PARAGUAY. — Il concerto di commiato della giovinetta Sofia Böhrer ottenne un esito più clamoroso ancora dei precedenti. Dopo Liszt nessun altro pianista giunse a suscitare in Praga più viva sensazione di quella che destò la Böhrer, ragazza dotata di raro ingegno, e di grande abilità. Essa si produsse ne' più difficili e faticosi pezzi di Liszt, Thalberg, Chopin, Beethoven, Moscheles, ecc.

Saint-Cécile è il titolo d'un nuovo Oratorio del signor Rungehnagen, direttore dell'accademia di canto, e che è stato eseguito dai membri dell'accademia medesima. Le prime parti sono state cantate dai signori Martins, Betticher, e da madama Gassmann. Il compositore ha colto gli universal suffragi. Un *motetto* del sig. Rungehnagen *Anglorum cantus de natiuitate Christi* è uno de' più ammirati in Germania; i suoi solfeggi facili sono adottati dall'Accademia, e in tutti i collegi di musica. Si spera che questa *Santa Cecilia* sarà presto pubblicata.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

NB. Si unisce a questo foglio il pezzo N. 5 dell'ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE. In uno de' prossimi fogli si darà un'estesa Biografia di PAISIELLO.

Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omenoni N. 4220.

GAZZETTA MUSICALE

N. 23. DOMENICA
3 Giugno 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'éouvoir.*

J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla *Gazzetta* e all'*Antologia classica musicale* è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola *Gazzetta* per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della *Gazzetta* in casa Ricordi, contrada degli Omeoni N.º 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

IN QUALE CONTO È AVUTA

Al presente la musica

IN ITALIA.

Una delle cagioni per le quali le arti spettanti al teatro lirico non progrediscono in Italia nello splendido modo a cui dovrebbe darle diritto il vivacissimo naturale ingegno del suo popolo, è senza dubbio il poco conto in che la musica è avuta tra noi al tempo presente. Parrà questa a primo tratto una bizzarra e impertinente assertiva, ma noi pensiamo che non varrà a confutarla il rispondere additando i teatri zeppi di spettatori; i tanti impresari orgogliosi delle loro ricchezze; le anticamere degli agenti teatrali rigurgitanti di virtuosi che si affollano per essere iscritti nell'immenso catalogo di quell'esercito artistico melodrammatico che con tanta irrequietudine si agita tra l'uno e l'altro confine del gran stivale; i maestri, i professori di musica d'ogni genere affaccendati, ecc. Tutti questi fatti indicano veramente che la musica mena un gran rumore nella nostra Italia, e che lo spirito di traffico ha pur trovato il modo di convertire i diversi rami dell'arte in altrettante professioni lucrose, intorno alle quali si dimena irrequieta ed affannosa una turba più presto sospinta dal bisogno di sostentamento che non dal vero amore dei più eletti piaceri dell'arte stessa; ma non provano per nulla che ella sia avuta nell'alto conto in che dovrebbe tenersi, ove pur si volesse poterne degnamente vantare i progressi.

Onde procedere coll'ottimo mezzo dei confronti, cominciamo a gettare uno sguardo ad altri paesi d'Europa, ove non si può pretendere come da noi ad una incontrastata superiorità nella musica, e vediamo un po' se ivi l'arte di Guido d'Arezzo non si onora molto più, e non con sole vuote ciancie e schiamazzi inutili, ma si con sodi studii ed importanti istituzioni.

In Inghilterra, ove l'istituto musicale è pressoché nullo ed ove il genio della melodia è sì povera cosa paragonato a quello onde risplende il nome italiano, in Inghilterra si ha l'arte in molto maggior conto. — E ci spieghiamo:

Cola i principali giornali scientifici e letterari escono spesso con assennate e meditate dissertazioni sopra argomenti di dottrina e di estetica musicale; cola i dotti più stimati non isdegnano tal fiata di leg-

gere dinanzi ai corpi accademici de' lunghi ed elaborati discorsi intorno alla parte storica e filosofica della musica; cola le più accreditate Riviste letterarie non si fanno riguardo di interpolare alle più fine dissertazioni di politica e di scienze, dei lunghi articoli musicali, delle diligenti disquisizioni sul valore delle diverse scuole; e ne ricorda di avere letto tempo fa sulla *Quarterly Review*, se non isbagliamo, la più estesa ed ingegnosa disamina del sistema di composizione del nostro Rossini che mai si sia finora dettata intorno al grande compositore; e quello scritto era lavoro di un erudito statista inglese, il quale non aveva sdegnato di dedicare le sue meditazioni ad un tema che sembrava frivolo solo a coloro che non sono capaci di pensare di quanta efficacia la musica può essere sul civile progresso delle società. Più di un giornale vanta la Gran Bretagna appositamente consecrato agli studii teoretici ed estetici della musica, e l'*Harmonicon* e la *Cecilia* sono accreditatissimi presso i dotti musicali. Nientemeno che in Inghilterra, vale a dire nel paese che a torto è creduto esclusivamente tutto ligio alle cose di interesse materiale ed economico e noncurante dello splendore che pouno riflettere le arti d'ornamento, in Inghilterra, dicevamo, a tempi del celebre Burney, e crediamo anche al presente, davasi il grado accademico di dottore a chi nella cultura, non solo scientifica ma ben anco storica, filosofica e letteraria della musica, rendevasi benemerito e distinto.

Andremmo per le lunghe se qui volessimo annoverare tutte le istituzioni che la sola città di Londra può vantare destinate alla cultura della musica e alla conservazione delle più savie sue tradizioni. Ne basti accennare la *Società de' concerti della musica antica*, ove le prime celebrità musicali del tempo nostro, e i più dotti conoscitori e studiosi si raccolgono spesso ad udire ed ammirare i capolavori delle vecchie scuole classiche; e la *Società filarmonica* destinata a far gli onori della musica moderna, e meno severa dell'altra nella redazione de' suoi programmi, ma senza dubbio più generosa di qualunque simile istituzione del mondo incivilito nel premiare splendidamente l'ingegno dei più famosi lions musicali che o tosto o tardi ottengono il tanto bramato onore di farvi le loro prove. Passiamo sotto silenzio i molti Istituti Musicali che la Gran Bretagna può vantare, più specialmente fondati allo scopo di favorire lo studio e i progressi della musica nazionale, tra quali è famosa la so-

cietà dei *Melodisti ed Armonisti*, e l'altra che ogni anno si produce con un'Accademia di genere singolare chiamata *Eisteddwood*. Ne si creda che a codeste società pigliano parte soltanto persone frivole, o filarmonici oziosi e amanti di passatempi; ma i primi lord de' tre regni, i più insigni personaggi (1) si fanno un pregio di appartenervi, e ben di rado mancano d'intervenire alle sedute che si destinano alle deliberazioni riguardanti il buon procedere e il prosperamento delle Società stesse.

Se dall'Inghilterra ci volgiamo ad osservare la Germania, vediamo, se non più splendidamente, certo con maggior convinzione e gravità e vero amore onorata di altissimo culto la musica. Ivi il più modesto suonatore d'orchestra, il più umile organista di villaggio arrossirebbero di non sapere mostrarsi versati nella storia della loro musica nazionale, e stiam per dire saprebbero additarvi colle partiture alla mano le bellezze dei capolavori dei loro Bach, dei loro Haydn, Beethoven, Mozart; e non diciam già le sole bellezze materiali dell'armonia e dei passaggi, ma si quelle che veramente alla parte caratteristica filosofica della musica si riferiscono. Chi poi ha letti gli articoli del sig. Wagner dati in questa stessa *Gazzetta* avrà potuto farsi miglior ragione del modo col quale in Germania è apprezzata e stiam per dire venerata la musica. Dovremmo stendere una lista troppo lunga solo che volessimo dare qui il titolo delle tante e tante opere scientifiche, dissertazioni, memorie accademiche, ec., riguardanti la musica, nel solo corso di questi ultimi anni pubblicate nella patria degli autori del *Don Giovanni* e del *Fidelio*. Quanto a giornali musicali chi non sa che la *Gazzetta Musicale* di Lipsia, la quale si pubblica da circa ottant'anni, gode una fama europea, ed è un vero magazzino di stupende cose intorno a tutti i rami tecnici, estetici e storici della musica, scritte dalle più dotte penne tedesche?

In Francia poi è comunemente noto che que' medesimi fogli, quelle medesime più gravi periodiche pubblicazioni che con tanto impegno e si vivo fuoco attendono a svolgere gli argomenti politici e sociali più rilevanti, si fanno un onore, anzi un dovere di occupare di tempo in tempo i loro lettori con articoli critici, con discussioni, con analisi musicali, non già affidate a scarabocchiatori inesperti, ma si alle più dotte, alle più stimate penne! — Ivi non solo i Berlioz, gli Adam, i Castil-Blaze, i Blanchard, i d'Ortigue; ma e gli Stendhal, i Villoteau,

(1) Il Cardinale di Jork è ora il presidente della Società de' Concerti della Musica antica.

i Balanche, i Gueroult, i Delecluze e tanti altri insigni scrittori filosofi e scienziati non crederemo né credono umiliarsi dettando articoli di musica, i quali sono accolti con favore dai primi giornali di Parigi, come a dire il *Moniteur*, i *Débats*, il *Courrier Français*, il *Constitutionnel*, ecc.

All'incontro fra noi italiani, che pur siamo vantati i grandi dittatori della musica, si vede mai sorgere qualche accreditato uomo di lettere, il quale con apposito lavoro prenda ad illustrar l'arte, e col nobile esempio sproni i più pigri a coltivarla con accenti studi letterari e ad amarla pe' suoi pregi estetici assai più che pe' suoi materiali allettamenti? Ci si indichino più di due o tre opere o storiche o letterarie o scientifiche che sian pubblicate in Italia ai giorni nostri, e le quali possano dirsi veramente degne di essere considerate come monumenti dell'arte! Fra' letterati e filosofi italiani del passato secolo, celebrati per aver rivolto con frutto le loro dotte speculazioni alla musica, poiché avrete accennato un Martini che in tre grossi volumi in 4.^o stese la storia dell'arte musicale presso i greci, un Cesarotti, un Borsari, un Carpani, un Artega (il quale può darsi per italiano, perché, quantunque spagnolo, scrisse nel nostro idioma le sue molto lodate *Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*), un Nicolai, un Perotti, un Bertini e ben pochi altri, i quali per la maggior parte dettarono non più di qualche dissertazione, avete bell'e finito; tra i viventi non trovate più di quattro o cinque nomi che davvero siano degni di alta rinomanza, né più di quattro o cinque libri meritevoli di fregiare una scelta biblioteca.

Né ci si tronchino le parole in bocca col dirci che tanta erudizione musicale letteraria, estetica e storica poco o nulla conta a quel paese che ebbe, ha ed avrà sempre il primato del genio dell'arte; a quel paese che vanta a centinaia i cantanti, i compositori, i professori di musica d'ogni specie!

E che? Perché la natura fu prodiga a noi italiani del migliore istinto melodico ci crederemo in diritto di disprezzare tutti quegli studi che maggiormente varrebbero a svilupparlo e ad addurlo a quel grado di perfezionamento che solo può renderne degni davvero della fama di cui godiamo, di popolo musicale per eccellenza?

Grazie al grande progresso della moderna civiltà, tutte le arti, e non ultima la musica, a' tempi nostri hanno in certo modo contratto l'obbligo di soddisfare alle alte esigenze della generale raffinata cultura. Ora non bastano più i soli diletti ch'esse ponno procacciare, ma vuolsi che mirino a ben più alto scopo, vuolsi che l'impressione fisica non sia che un mezzo più o meno opportuno e felice di ottenere l'impressione morale; vuolsi che non solo al piacere de' sensi esse adoperino, ma veramente si esige che per mezzo di questi giungano più dritti al cuore e colpiscano lo spirito e parlino all'intelletto. — Ammesso ciò, per quanto riguarda più specialmente la musica, come mai potranno il compositore, il cantante, il poeta melodrammatico toccare l'eccellenza nell'arte loro se mancheranno in tutto, o pel meno in gran parte, del corredo d'istruzione necessaria a farli consapevoli della via battuta dall'arte prima di essi, dei modi usati dai loro antecessori a giungere ad una data perfezione. dei vari stadi percorsi dall'arte stessa e nella loro patria medesima e presso le rivali nazioni? Ed a ciò quale miglior mezzo degli

studii riguardanti la parte storica, bibliografica, estetica dei diversi rami dello scibile musicale? Ma dicasi in tutta buona fede: in qual modo sono essi coltivati codesti studi nella nostra Italia? Quanta e quale erudizione letteraria musicale ponno vantare i nostri tanti maestri e professori di musica? E mestieri confessare una verità che ormai troppo spesso ci vien rinfacciata dagli stranieri. Il culto della musica è tra noi poco più che limitato a un solo ramo pratico, vale a dire alla esecuzione delle sole Opere della giornata (per la maggior porzione deboli e immaturi parti di immature e deboli intelligenze), eseguite a tamburo battente nei nostri teatri, ai quali molto più di un sano e sincero amore dell'arte presiede di solito lo spirito di guadagno e l'aritmica speculativa. All'infuori di codesto limitato cerchio di melodrammatica produzione che altro vi viene trovato sia fra le pareti del dovizioso dilettante, o sotto la splendida soffitta de' fastosi mecenati delle virtù teatrali? Meschine riduzioni per pianoforte di duetti e cavatine; fantasie variate sopra temi volgari tratti da recenti partizioni destinate alla celebrità di sei settimane, indi sepolte nella dimenticanza de' secoli; qualche raccolta di valz e contraddanze, qualche album di canzoncine e poco più. Ma della musica de' grandi antichi maestri italiani quando si ode mai croma tra noi? Quando è mai che ne si offra un solo di quei grandi capolavori che formano il vero patrimonio dell'arte? Quando è mai che le classiche opere degli Jomelli, dei Pergolesi, dei Cimarosa, dei Paisiello, di questi grandi che fondarono la vera gloria della scuola italiana, quando è mai che si traggono dalla dimenticanza in cui giacciono sepolte, per essere date a pascolo di quella brama di pura emozione artistica che da tanto tempo agita indarno il petto de' pochi nostri buoni e colti amatori? Oltre la prima e la più splendida tra le scuole musicali altre ve ne hanno ben degne di fermar l'attenzione di un popolo come il nostro capace di apprezzare il bello e il buono sotto qualunque cielo sia ispirato, e di farne profitto. Vi hanno le scuole tedesca e francese o mista, e queste vanno superbe dei nomi dei Bach, degli Hase, degli Handel, dei Beethoven, dei Mozart, dei Weber, dei Mayerbeer, dei Gretry, dei Delayrac, dei Mehul, degli Auber, degli Hallevy. Or bene: quali e quante composizioni di questi insigni si conoscono in Italia? Quando, da alcun tempo in qua, si odono sulle nostre scene le mirabili ispirazioni di questi rappresentanti del genio musicale straniero (1)? Né valga il risponderci che il poco conto in che sono avute tra noi le opere dei compositori or nominati è naturale conseguenza della poco favorevole impressione ch'esse destarono quasi ogni volta si vollero offrire al nostro pubblico. A questo è facile il replicare: Sapete voi la vera ragione per la quale quei capolavori riprodotti fra noi fallirono per la più parte, dopo aver fatta l'ammirazione di tutti i popoli dotati di civiltà di certo non più elevata della nostra?

Le vere ragioni furono l'ignoranza di coloro che, sconsigliatamente e per mero spirito di speculare sulla curiosità della moltitudine, vollero farli eseguire tra noi senza riflettere alla gravità dell'impegno in cui si ponevano; l'ignoranza e la tra-

scuratezza de' cantanti cui furono affidati e che o non compresero o non vollero darsi la pena d'interpretar degnamente il carattere di quelle musiche d'indole sì diversa della nostra; per ultimo, (e qui si gridi pure finché si vuole, ma la è verità innegabile), l'indifferenza e la shadattagine del pubblico chiamato ad udire ed o non abbastanza educato o non convenientemente preparato ad apprezzare i forti concepimenti di que' compositori di indole sì elevata; i quali concepimenti, perché improntati di fisionomia nuova per la turba de' nostri così detti buongustai, e ricchi di idee non corrispondenti allo speciale concetto che in generale si ha tra noi del bello musicale, parvero non degni dell'ammirazione italiana e vennero alla cieca ripudiati, e talvolta anche posposti a tante languide ispirazioni indigene accolte con favore per la semplice ragione che invece di affrontare il volgar gusto dominante, lo blandivano con servile accondiscendenza.

Ora, si domanda se tutti questi fatti (e per brevità si tace ora di molti altri della natura stessa che pur si potrebbero aggiungere a sostegno del nostro assunto (2)) si domanda, dicevamo, se tutti questi fatti sono tali da provare che l'arte musicale sia avuta tra noi nell'alto conto che di essa vien fatto presso le estere nazioni, o se invece non è considerata troppo sprovveduta dal pubblico al quale ne sono dedicati i prodotti, e non altrimenti che con gretto spirito di traffico coltivata dalla maggior parte di coloro che avrebbero obbligo di rialzarne l'importanza, dedicandole un nobile culto, e facendola oggetto di studii severi e coscienziosi. B.

(1) In altro articolo si accennerà la trascuranza alla quale è abbandonata in Italia la musica strumentale, e quanto poco sieno favoriti i compositori di musica da camera, al qual genere tanti nostri maestri saprebbero dedicarsi con felice esito se meglio fossero incoraggiati e premiiati.

DELLE PRESENTI CONDIZIONI DELLA MUSICA.

ARTICOLO III.

(Vedi i N. 17, 20 e 22 di questa Gazzetta).

Ma ritornando sul nostro proposito dell'incremento, raffrontando la musica alla pittura, bisogna anche aggiungere che se Raffaello e Michelangelo sono i due più grandi genj delle arti del disegno in Italia, fu altresì da alcuno asserito, che l'uno e l'altro non fecero che avvicinarsi agli artefici greci delle migliori olimpiadi; e che lo stesso Michelangelo, posto al paragone di questi, non è che un artista di second'ordine. Apelle, assicurano molti, fu il più gran pittore del mondo. Se noi non abbiamo avuto che i Michelangeli, speriamo che sorga in Italia anche un Apelle; un genio egualmente grande può sperarsi che nasca nella musica; ed allora si renderà palese che non corse dietro una chimera chi si pensò al nostro tempo di migliorarla. L'umana natura è troppo feconda per volerla sì presto condannare alla sterilità. Il gettar l'occhio nell'avvenire, ove non s'argomenti dal passato, è cosa altrettanto incauta quanto fallibile. Il perché quel veramente maraviglioso intelletto dell'Alighieri, il più grande de' poeti filosofi, condannò a camminar colla faccia rivolta in su la schiena chi pretese essere indovino.

Mira, ch'ha fatto petto delle spalle:
Perché volle veder troppo davante,
Dietro guarda e fa ritroso calle.

(1) È qui da farsi onorevole menzione del sig. Lanari, benemerito impresario di Firenze, il quale si provò non infelicemente a render accette agli Italiani alcune delle buone partizioni di compositori stranieri.

Nè l'affaticarsi che parecchi degli scrittori fanno in esaltare la musica presente sopra la musica di tutti i secoli, ancorché sia cosa non mancante d'un certo fondo di verità, è una prova abbastanza valida per inferire che veramente ella sia al punto insormontabile del suo cammino. Chi scorse le istorie è uso a sentir gli scrittori innalzare alla sfera del prodigio le opere e gli artisti de' loro tempi. Si potrebbe anche dire che l'essere divinizati viventi è un privilegio quasi unicamente riservato ai soli cultori della musica, i quali per un singolar contrapposto con quelli della poesia, mentre questi, destinati a sopravvivere nei secoli, sono in vita il bersaglio della sfortuna, dei dolori e dell'esiglio, essi, cessando di vivere prima di morire, furono e sono sempre i beniamini delle loro età, gli acquistatori dell'oro, degli onori e della felicità. Coloro che più che la mente attesero a dilettere i sensi degli uomini, furono i mignoni favoriti dagli uomini. Non è quindi meraviglia se da Orfeo in poi ai soli fortunati coltivatori del canto furono così aperte le porte dell'Eliso come quelle dell'Averno. Le storie son riboccanti delle glorie dei figli di Euterpe, delle lodi loro profuse dai poeti, e degli onori loro prodigati dalle nazioni. Pressochè popolari sono i moltissimi esempi che si potrebbero recare dell'antichità. Ma solo discorrere di qualche moderno basti quello notissimo del Farinelli, che, chiamato in Spagna per cantare nell'Opera Italiana ivi sostituita alla francese stata introdotta in occasione delle nozze di Carlo II colla regina Anna Maria, s'ebbe dal re Filippo V una pensione di lire ottantamila, fu insignito come cavaliere di S. Giacomo, e tenuto come primo ministro, perchè *col suo canto*, dice il dotto Lichtenhal, l'avea guarito d'una malattia.

Trattando poi dei maestri, benchè mille e più mille esempi sarebbe agevole citare, ci sarà bastevole il darne un solo, tolto da queste stesse pagine della *Gazzetta*, quello di un celebre scrittore di storia che parla d'un celebre scrittore di musica. Nelle sue *Rivoluzioni* del teatro ragionando l'Arteaga di Pergolesi, mentre narra che egli divenne *imitabile* per la semplicità accoppiata alla grandezza del suo stile, per la verità dell'affetto, per la naturalezza e vigore dell'espressione, per l'aggiustatezza ed unità del disegno, onde venne meritamente chiamato il Raffaello e il Virgilio della Musica, soggiungendo ch'ei maneggiò con felicità *incomparabile* i diversi stili de' quali si fa uso, mostrandosi grave, maestoso, sublime nello *Stabat Mater*, vivo, impetuoso e tragico nell'*Olimpiade* e nell'*Ofseo*, grazioso, vario e piccante, elegante e regolato nella *Serva Padrona*, giungendo in seguito a parlare dell'*imitabile* addio di Megaele e di Aristeo, e del bel duetto della *Serva Padrona*, li chiama entrambi *modelli di gusto il più perfetto cui possa arrivarsi in codesto genere*.

Se l'Arteaga visse al tempo nostro, per quanta venerazione si debba a quel venerandissimo padre della musica d'Italia, non cancellerebbe egli, o per lo meno non modificerebbe quelle espressioni d'inarrivabilità, d'imitabilità, d'incomparabilità e d'ogni possibile perfezione di gusto, a cui fin dal suo tempo lo credeva arrivato? In quali teatri d'Europa, dopo i capolavori della moderna scuola, si cantano ancora le opere di Pergolesi? Rossini non ha egli creduto

di fare alcun che di meglio dando mano a creare un nuovo *Stabat Mater* come prima aveva fatto del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello? E Paisiello prima di Rossini non aveva egli pensato di fare alcun che di meglio riformando l'*Olimpiade* e la *Serva Padrona* di Pergolesi?

Il costume di esaltare ciò che colpisce i nostri sensi a preferenza di ciò che non si conosce, o solo si conosce per fama, è antico come la stirpe degli uomini, come l'istinto d'amare ciò che seduce la nostra vista. Quelle cose che molti dicono della nostra età si dicevano, nè in più, nè in meno, a quella di Cimarosa, di Paisiello e di Guglielmi; furono ripetute al tempo di Mozart, al tempo di Paër, al tempo di Mayer, al tempo di Pavesi, di Generali, di Zingarelli; forse saranno ripetute ancora: e nondimeno dopo tutti cotesti Raffaelli, e Michelangeli, e Tiziani, e Leonard e Coreggi della musica sopravvennero altri ingegni, che il mondo ha reputati prevalenti a quei primi. La vera sublime età della musica può per avventura essere nel passato, ma può probabilmente essere nell'avvenire; ed ella non sarà nota che a coloro, che questo tempo chiameranno antico.

È innegabile che, progredendo vieppiù sempre, verrà mancando l'originalità delle idee, perciocchè tutto quello che esiste è un tanto di meno che può essere creato, e un tanto di più che sussiste a pregiudizio della novità, prima essenza della musica. Ma il ritenere che l'arte abbia già prodotto quanto di bello e di grande può da essa sperarsi, e che migliori opere artisticamente parlando, non possano venir dopo a quelle che già sono famose, è un errore che fu un tempo comune anche a chi scrive queste parole, ma del quale s'è ravveduto poichè ebbe meglio conosciuto il *Guglielmo Tell*, e gli ultimi spartiti di Mercadante, nei quali, se manca il genio inventore delle immagini melodiche, ed una conveniente sobrietà di mezzi strumentali, v'è tuttavia tanto elemento di bello artistico, e tanto magistero scientifico da far intravedere tutto il massimo sviluppo dell'arte nelle promesse dell'avvenire.

Geremia Vitali.

BIBLIOGRAFIA.

MEMORIA STORICA

del signor BICHE-LATOUR

Ecco un opuscolo d'un genere assai raro in Francia, al quale i musicanti non danno tanta importanza quanta ei ne merita. Io voglio dire d'una memoria sulla musica, testè coronata all'Istituto Storico di Parigi, della quale è autore il sig. Biche-Latour. Questo libricetto di trentadue pagine o poco più vuole essere apprezzato per l'eccellente spirito filosofico onde si distingue non meno che per l'eleganza dello stile. La questione proposta, mostruosa di proporzioni al par di quelle che formolano le accademie digiune per lo più nella materia di che si deve trattare, la questione, dico, era concepita in questi termini: *Determinare l'ordine di successione, dietro il quale i diversi elementi che costituiscono la moderna musica sono stati introdotti nella composizione; indicare le cause che hanno fatto luogo all'introduzione di questi elementi*.

Siccome appare, non è questa impresa da pigliare alla leggera. Si tratta niente meno

che di tracciare un sunto completo della storia della musica. Ma per compendioso che fosse questo sunto, esso addomanderebbe non pertanto laboriose ricerche, immensa lettura preparatoria, serie e mature considerazioni, e un gran capitale di critica avvedutezza per disviluppare e quasi toccar col dito i punti essenziali del soggetto.

Chi mai non si è avventurato fra i tenebrosi labirinti dell'istoria della musica, non potrà riconoscere quanto sia difficile a compiersi un'opera di questo genere. E quantunque il sig. Biche-Latour non sia il primo (ed egli lo afferma) che abbia portato luce per mezzo a questa fitta oscurità, egli ha però il vanto di avere presentate sotto nuovo e migliore aspetto le scoperte de' suoi predecessori. Dalla lettura di questa importante memoria si vede che l'autore si è specialmente prevalso degli eccellenti lavori de' signori Fétis e Botée de Toulmon, che hanno entrambi molto spinto innanzi l'esplorazione delle antichità musicali, e sono alla testa del movimento storico in questa parte. A questi due dotti dobbiamo la rettificazione di molti fatti adulterati, emanomessi dalla ignoranza, dalla credulità, e dal falso spirito di critica de' primi storici. La chiarezza che essi hanno fatto rifulgere sopra le principali epoche dell'arte, fa che con sicurezza possiamo seguire le successive fasi di questo lungo e penoso inganno. Il sig. Biche-Latour cavando partito da queste cognizioni raccoglie dapprima in succinto e con chiarezza d'idee le trasformazioni capitali della musica de' Greci, la dottrina di Pitagora falsamente fondata in sul calcolo, e viziosa per ciò, il sistema empirico di Aristossene, conosciuto sotto il nome di *temperamento*, e le mille sottili e vane solfisterie assopite oggidì nell'oblio. L'autore parte di colà per riconoscere ragionevolmente nella musica greca il principio ch'ei chiama di *successività*. Poscia entrando nel vasto campo delle rivoluzioni operate dal cristianesimo, egli crede vedere la riabilitazione dello spirito e l'abolizione della materia nella distruzione del ritmo, *elemento carnale* dell'arte pagana. Affè, che se questo non è vero, egli è però bene immaginato! La memoria del sig. Biche-Latour è zeppa di sottili osservazioni che dimostrano un bell'ingegno, quantunque di queste sottigliezze egli abusi alcun poco, sino a vedere il simbolo del *bene* nell'accordo perfetto, e il simbolo del *male* nelle dissonanze. Questo tiene troppo del misticismo scolastico del medio-evo. L'autore è stato meglio ispirato e più consentaneo al vero quando ha rilevato che il ricomparire e i progressi del ritmo hanno avuto luogo nelle epoche in cui l'eresia e l'incertezza davano forti scosse ai fondamenti dell'unità cristiana. Duolmi che lo spazio non mi consenta di seguirlo per attraverso la schiera de' sistemi che egli percorre da Sant'Ambrogio sino a Beethoven passando per San Gregorio, Huchald, Guido d'Arezzo, e tutti que' teorici del medio-evo i cui nomi sono conosciuti solamente da pochi dotti; il rinascimento, o più veramente il nascimento della musica moderna, che può darsi da Palestrina è ottimamente analizzato sino al secolo nostro.

In somma noi confortiamo grandemente il sig. Biche-Latour a seguire questa via troppo trascurata, e così piena di interesse e d'utilità. Egli è un gran fatto se alcun artista oggidì se ne da pensiero. Essi in questa parte sono quasi affatto digiuni; e intanto farebbero le meraviglie che un

pittore, uno scultore od un architetto ignorasse l'istoria della propria arte. Tempo verrà che gli studii musicali non saranno avuti per completi senza che l'elemento istorico n'abbia fatto parte; ma questo tempo è ancor pur troppo lontano.

MAURIZIO BOUNCES
(G. M. de P.).

ESTETICA.

FILOSOFIA DELLA MUSICA

ARTICOLO III.

(Vedi i N. 49 e 92 di questa Gazzetta).

XIV. Rivendicata all'armonia la facoltà di concorrere all'espressione musicale, non sarà inutile indicare il motivo che ha fatto attribuire al ritmo tutta la potenza rappresentativa dell'arte da quei sommi che abbiamo citati. Se mal non ci apponiamo furono essi indotti in quella opinione dalla potenza che ha questo elemento di ravvivare e rallegrare il tono maggiore, e render cupo e serio il tono minore. E conviene confessare essere questo un forte argomento; ma a ben riflettervi verremo a sciogliere ogni dubbio e sceverare il vero dalle apparenze.

Uno dei segni di cui argomentiamo gli affetti interni di una persona è certamente il modo con cui si move, talmente che la filosofia osservando la relazione delle mosse collo stato morale giunse a cogliere tanti fatti da formare una norma per giudicare dalle medesime persino del carattere. Genere di segni e di giudizi connaturali, e se non così profondamente, pure conosciuti da qualsiasi uomo volgare. Egli è perciò chiaro che quando il muoversi sia talmente pronunciato da servire, a così esprimerci, di parola assoluta, assorbirà qualunque altro men forte segno di gioia, e l'andar lento soffermandosi di tanto in tanto dimostra o infermità o animo assorto in pensieri. Così dal portamento argomentiamo della dignità, dell'alterezza, della bontà, della leggerezza, dell'importanza delle persone. Così le varie età, siccome dotate di forza fisica diversa, e in diverso modo impressionate dagli oggetti esterni e dalle eventualità, hanno movimenti di carattere analogo. La fanciullezza salta e corre, la gioventù ha passi celeri e franchi, la virilità procede gravemente, la vecchiezza a passo lento e incerto.

Da tali riflessi possiamo concludere che la mestizia del tono minore debb' essere affatto collisa da tutti quei ritmi che ricopiano i moti delle più allegre danze; così come la vivezza del tono maggiore debbe acquistare alcun che di grave e di solenne con un ritmo pesante e lento. Ciò premesso facciamci ad osservare negli spartiti meglio elaborati quei pezzi appunto in cui sembravi contraddizione fra il tono e l'affetto, epperò la verità dell'espressione venir tutta dal ritmo. Vedremo la modulazione correggere ben tosto il tono e porlo d'accordo col sentimento: vedremo i punti i più salienti, essere trattati nel tono analogo e la contraddizione non essere che un'apparenza che rende più sensibile l'accordo e la verità di quei punti. Ne può essere altrimenti, poichè un ritmo concitato associato a toni costantemente minori e modulati costantemente con armonie analoghe al tono non produce altra espressione che di un'ansia affannata anche nella

sestupola che è il più danzante di tutti i ritmi.

Il ritmo spiegando un movimento di accenti per lo più uniformi e determinati serve a rappresentare la determinazione di un corso qualunque di azioni o di affetti, in opposizione al recitativo che è l'immagine dell'azione indeterminata. E siccome nello avvicinarsi delle impressioni e delle idee cresce o diminuisce o si muta l'affetto, così si altera il ritmo; più rapidi o più lenti ne divengono i movimenti.

XV. Il ritmo è marcato 4.^o dai tempi forti e deboli che rispondono alle sillabe accentuate e senza accento, lunghe o brevi. 2.^o) Dalle cadenze sospese o finite che siano, le quali nel giusto fraseggiare si succedono per lo più a intervalli eguali. 5.^o) Dal movimento delle parti si principale che d'accompagnamento, e specialmente del basso. 4.^o) E finalmente dall'articolazione dei suoni, ossia dal legato e staccato con cui anche il movimento eguale e piano può produrre l'effetto delle sincopi e dei contratempi.

Sviluppammo alquanto queste riflessioni. È noto che i tempi musicali si riducono in ultima analisi al binario (o quadernario) in cui il tempo forte e alternato con un tempo debole; ed al ternario in cui ad un tempo accento succedono sempre due tempi senza accento, e che poi ogni tempo di frazione di battuta è pure divisibile in elementi pari o dispari.

Questa divisione non è indifferente all'espressione musicale. Infatti l'alternarsi con perfetta eguaglianza dei tempi forti coi deboli indica forza, insistenza, e quasi irrevocabilità sia che si riferisca al soggetto, sia che appartenga alla potenza che lo impressiona.

Così nella Romanza dell' *Otello* il tempo pari degli accompagnamenti fa fede della profonda mestizia che irrevocabilmente domina l'infelice Desdemona. Così le melodie con cui si regola il passo dei soldati e si eccitano al valore, all'ardore marziale sono piuttosto in ritmo pari che dispari presso tutte le nazioni.

Il tempo dispari per l'opposto ne porge l'idea di un passo incerto o mal fermo quando è lento, scherzevole ed anche agitato quando è celere. Epperò la terza nell'adagio suona un tal quale turbamento, mentre nell'allegro diviene danzante, e se alcun poco si accelera, e si combina con modulazioni cromatiche prende il carattere del tumulto, dell'accorrere frettoloso. Qualunque sia l'andamento del ritmo basta che siasi una volta determinato perchè provisi un vero urto ogni volta venga a scomporsi quell'ordine. Quindi nasce l'agitazione dei contratempi, e l'ansia affannosa, il singhiozzo delle sincopi, le quali (perchè non sono in ultima analisi che un disordine degli accenti musicali oratorio e grammaticale) ogni volta che la modulazione non si aggrì su accordi molto cromatici e la melodia sia vivace, possono significare il commoversi di una pazzia gioia, come si scorge nella musica di ballo di Strauss e Lanner, e nelle polacche.

XVI. La convenienza del ritmo coi movimenti addattati all'affetto, è pur quella che deve guidare l'artista compositore nella scelta dei canti e della mossa degli accompagnamenti, e fargli preferir ora il canto spianato, ora le melodie fiorite, ora movimenti d'orchestra quieti, ora tumultuosi, ora frementi, ora suoni prolungati, ora battuti seccamente.

Un canto semplice, spianato, e sobriamente mosso conviene sempre agli affetti dolci e soavi profondamente sentiti, e che partecipano della mestizia.

Un canto abbondevole di note non può convenire che agli affetti irrompenti, quali sono il ribollire d'ira subitanea, e la vivissima gioia. A questa però si conviene in particular modo la leggerezza dei trilli e dei gruppetti; a quella i passi di forza. A questa accompagnamenti leggermente scherzevoli, e modulazioni diatoniche; a quella accompagnamenti agitati e modulazioni cromatiche.

Un attento esame esteso a quanti sono i modi che internamente o esternamente accompagnano gli affetti guiderà l'artista nella scelta del ritmo si della melodia principale che delle secondarie, ma conviene persuadersi che questo elemento da sé solo non dice abbastanza. Poichè se a giudicare dell'affetto dai segni esterni non al solo muovere della persona, ma a quante sono le alterazioni che ne derivano allo sguardo, ai lineamenti, al tuono della voce, al colore stesso del volto, ci rivolgiamo; uopo è si unisca all'espressione del ritmo quella pure del tono e dell'armonia affinché in una sensazione si comprendano tutti quei segni che l'arte può produrre.

Così praticò lo stesso Rossini il quale nell'introduzione del *Mosè*, a cagion di corte, per esprimere l'abbattimento della esorte di Faraone non solo assegnò alle voci ed agli stromenti a fiato un ritmo di lente sincopi, immagine dello stento d'azione e di respiro, non solo dispose nei violini un giro di note eguali che sempre avvolgesi sulle medesime forme, immagine dei vortici del caliginoso vapore che quasi palpabile l'aere ingombrava e la luce toglieva; ma aggiunse l'espressione del tono minore, e di analoghe modulazioni. E per l'opposto nella brillante sortita di Figaro voi scorgete che il ritmo danzante dell'allegriissima sestupla, è accoppiato colla vivacità del tono maggiore che non vien punto turbata dalle modulazioni.

XVII. Oltre al tono, alla melodia, all'armonia ed al ritmo conviene tener conto del carattere speciale degli stromenti e voci; poichè uno stesso canto, una armonia stessa, un suono cambiano bene spesso significazione secondo che non resi da un istromento debole o forte, dolce od aspro, da una voce soave od imponente, d'uomo o di donna; e per qualunque studio si faccia dall'esecutore per domare il proprio istromento o la voce, non potrà però mai cambiare natura.

Che cosa è un'orchestra pel compositore? È una tavolozza che gli fornisce tutti i colori, tutte le tinte di cui può abbozzare pel suo quadro, e per dir meglio è un mezzo che ha di far parlare ogni fibra commossa dall'affetto che lo agita. Per ben servirsene conviene ch'egli sappia quale istromento sia atto a rendere quel suono che dovrebbe dare la fibra, supposto che questa venisse a dar suono, cioè a quale istromento vorrebbe, quando fosse in lui, assomigliare la propria voce onde esprimere la propria commozione al vivo. Conviene afferrare in mezzo allo scorrere fuggivevole dei suoni quelle note sparse qua e là che più toccano, determinarne il senso per quanto è possibile, sceverare l'effetto dei diversi elementi, e registrarlo nella memoria, lavoro difficile e lungo ad agevolare al quale soccorreranno i seguenti cenni.

(Sarà continuato). M.^o A. BOUNCES.

VARIETÀ.

UNA RISPOSTA DI ROSSINI.

Egli è indubitato che un errore sfuggito dal labbro o dalla penna di persona celebre nell'arti o nelle scienze deve essere di ben maggiore danno che non il più majuscoło sproposito di uno di que' scrittori od artisti la cui gracilina fama non esce mai di casa per non prender la tosse. Questa considerazione mi passeggiava pel capo quando ebbi letto nel N.º 17 di questa *Gazzetta musicale di Milano* che Rossini rispondesse a chi appuntava di non *abbastanza grande talento drammatico* la Miss Clara Novello: *Ciò è vero, ma spero ben anche ch'essa non l'avrà giammai... col loro furore drammatico i cantanti del giorno d'oggi ci danno piacere sei mesi e poi ci straziano le orecchie pel rimanente della loro vita* — Io vorrei che questa (un cotal poco enigmatica) risposta del gran maestro fosse letta e meditata da molti maestri, e non la si leggesse da nessuno degli artisti cantanti. — Io, unità dell'immense numero di quelli che ammirano il genio di un Rossini, di colui che sa fare musica che vive sempre gradita, sempre esilarante in mezzo a tante seccanti, annojatrici, rapsodiche musiche, sempre giovine, in mezzo al precoce invecchiare di neonate armonie, sempre viva frammezzo alle tante che muojono in ancor fresca età, sempre di buon gusto in mezzo al frequente variare de' gusti del Pubblico; io dirò con rispettosa franchezza a questo onore dell'arti italiane che quella sua risposta può arrecare cattive conseguenze all'arte da lui tanto illustrata, e che non auguro alla signora Novello il verificarsi la speranza di lui, si pel bene della brava artista che pel bene dell'arte.

Pur troppo rimboccano le scene di cantanti che io chiamerei volentieri *Macchine vocalizzanti*, e dico *macchine* perchè i loro movimenti, atteggiamenti, gestire non rivelan certo un'anima, e l'ente che agisce senz'anima è un ente *macchina*: e dissi *vocalizzanti* perchè i più de' canori non s'impiccian di *consonanti*, che val quanto dire non s'impiccian di farsi intendere. È difficile il pronunziare chiaro in cantando perchè è difficile il pronunziare come si deve le consonanti senza menomare la dolcezza melodica; è difficile la mimica, e come già mi sembra aver dimostrato in questa *Gazzetta Musicale* (N. 18), è più difficile pel cantante drammatico che non pel comico, ma i più de' cantanti vincono la difficoltà col più disinvolto spedito, e saltano a piè pari, e se fin qui non potevan far altro che guatare di sbieco con faccia arcigna la critica che li chiamava *suonatori di gola, cantanti*, e vià discorrendo, ora rideranno in viso ai giornalisti ed al buon-senso, e canteranno per tutta risposta: *L'ha detto Rossini!... Ipse dixit!...* ma poveretti! È verissimo che Rossini dovrebbe pensare che gli uomini celebri nell'arti o nelle scienze devono misurare le loro proposizioni a peso d'*avoir poids*, perchè i loro errori sono raccolti con avidità da quelli che non sanno vivere che d'errori, loro vitale elemento; ma sappiate o cantanti che l'Orfeo di Pesaro ha spirito superiore, e caddissimo e sincero amore per quell'arte che in lui dev'essere immedesimata coll'anima se tant'anima traluce nei più de' suoi armonici parti, e Rossini non solo non isdegherà, ma deve amare che

coll'analizzare la sua risposta, che già a quest'ora avrete imparata a memoria, io vi provi che non dovete farne capitale per difendere le vostre *drammatiche* pochezze.

È troppo vero che Rossini scrisse la massima parte delle sue Opere (direi meglio tutte) su drammi che non si posson leggere senza un senso di sonnolenza, e lo spiegare come abbia potuto ispirarsi a sì belli, sì poetici concetti melo-armonici con que' drammi, infelici come abbia potuto ingemmarli è quistione estetica più ardua che non si creda da taluni, e in ultima analisi opinerei esser uno di quegli enigma che non sa sciogliere che il genio: ma, e con tutto questo si vorrà credere che Rossini non riconosca nell'*Opera* un complesso *musico-drammatico*? che non sappia che la sua musica teatrale cantata colla sola valenza di ben educate gole non gli avrebbe fruttato il decimo di quella fama per cui giunse per fino (ed è tutto dire!) a vincere l'invidia de' colleghi d'arte? Oh! sarebbe lo stesso che un bravo avvocato possa ignorare che la migliore delle leggi senza il potere esecutivo è una predica al deserto. — Rossini ispirato dal dramma veramente *poetico* avrebbe forse rinnovato i decantati portenti musicali dell'antichità; Rossini coll'electo suo spirito ha dato spirito ai più insipidi versi, ha comunicato una cara, incantevol poesia di suoni ai concetti di poeti affatto brulli di poesia; sì, ma provatevi un po' a cantare l'*Otello*, il *Guglielmo Tell*, la *Gazza ladra*, il *Barbiere*, il *Mosè* con tutte le venerdì melo-armoniche, ma senza azione, senza forza *drammatica*, e bellamente vedrete que' capolavori sparger di dolce sonno le teatrali arene: e questo fisico-psicologico esperimento quante volte l'abbiam visto ripetuto ne' teatri, per virtù di coloro nel cui petto arde tutt'altro fuoco che non il drammatico? — E come dunque dovremo interpretare la risposta del grande artista?... Io crederei dover raccogliere da quella proposizione che Rossini d'accordo col buon senso, disapprovi altamente il *furore drammatico* che invade i cinque sestì de' *Librettisti rapsodi* che imbrattano la scena, che in mancanza di genio, di vera lena poetica, tentano coprire la poetica loro miseria coi così detti *colpi di scena*, siano pure *colpi* fatali allo scopo per cui l'invicimento moltiplica i teatri e dal teatro spera giovamento; scene d'orrore rubate di botto da Romanzi del genere satanico, scene degne del terzo girone dello inferno, e pur forza che i Maestri le vestano di una musica schiamazzante, strillante, musica

- Dello dimonio cerbero, che 'ntrona
- L'anime si ch'esser vorrebbero sorlet!

e queste non commoventi, non dilettevoli ma laceranti, affliggenti scene quale arlecchinesca figura farebbero se non venissero declamate, cantate, gridate con *furore drammatico*?!... Lo sviluppo di questo tema vorrebbe maggiore spazio che non prestino le colonne del giornale, epperò concluderò col persuadere e la signora Novello e tutti gli altri Artisti che hanno doni di natura e pregi d'arte a non supporre mai che l'autore di *Otello* sia caduto nel grave errore di condannare la forza, neppure il *furore drammatico* quando il melo-dramma cui sono dannati a cantare sia *melo-fuente* dramma. Piuttosto che cantare colla placidezza di Tirsi amabile le furie di un barone del medio evo e convertirin dormitorj i teatri, rassegnatevi alla triste ma inevitabil conseguenza che Rossini vi pone sott'occhi, perchè n'ha visti troppi esempi,

quella di poter dare piacere sei mesi, e dover poi straziare le orecchie fino all'*amen* di vostra carriera musicale, al quale siete presto ridotti a forza di cantare col *furore* voluto dal *furore de' Librettisti* odierni, cui natura nè arte non diedero in sorte l'essere *Poeti*.

Nicolò Eustachio Cattaneo.

SCHERZI.

DIALOGO COMICO

Tra un Impresario di Provincia ed un Maestro esordiente.

Imp. Mio caro, non c'è caso: ho preso impegno col pubblico, ed entro un mese al più tardi voglio pronto lo spartito.

Maes. Ma ciò è impossibile... Un'Opera nuova non si tira giù a doppio: l'ispirazione non si può mica chiamare a suoni di campanello come i piececi d'esteria... bisogna aspettarla quando viene... e un solo mese... per bacco, mi pare!...

Imp. Tant'è; o accettate o non accettate a questo patto...

Maes. (con amarezza, fra sé) Quattro eterni anni che sto aspettando l'occasione di esordire! (forte) Eh bene, accetto; ma dite amico, il libro almeno sarà già pronto.

Imp. Oibò: finora il poeta non ha in ordine che due recitativi del prologo, e il rondò finale della prima donna.

Maes. Ma se non altro l'argomento del dramma sarà già stabilito...

Imp. Nient'affatto.

Maes. Ma almeno ch'io sappia se sarà tragico, serio, buffo...

Imp. Questo poi io e il poeta lo lasceremo in vostro arbitrio dopo che avrete ricevuto il libretto...

Maes. (fra sé, sospirando) A meraviglia! (forte) E dite; come stiamo a cantanti?...

Imp. Eccellenti! tutti di primo cartello. A voi, vedete i nomi. (sciorina un affisso grande come un tenzuelo).

Maes. (fra sé leggendo) Ah sciagurato me!

Imp. La prima donna per verità è un'esordiente, ma di luminose promesse... Il tenore, non ve lo nego, fu fischiato in tre teatri consecutivi... Ma i giornali lo hanno portato alle stelle... Il basso, poverino, ha scesantacinque carnevali sulle spalle, non ha mica la voce d'un toro... e nondimeno nei pezzi concertati... Eppoi, un sceneggiare, un possesso di palco... A Milano, a Torino, a Roma, venti anni fa, gli hanno fatto il ritratto in fotografia... dunque vedete...

Maes. E come stiamo a cori?

Imp. Uh! buonissimi! fra tenori, bassi e soprani, quattordici голе tanto fatte! Vivete sicuro che grideranno per sessanta.

Maes. E l'orchestra!

Imp. Una delle prime d'Italia! Dieci violini, due contrabassi... tre gran casse... quattro timballi, sei tromboni... Di questi ultimi sappiate servivene con garbo nelle melodie e farete grand'effetto. Perché già, sapete, al tempo presente è di gran voga il colorito stromentale. Dunque vi raccomando robustezza di accompagnamenti, in specie alla romanza notturna della prima donna, per la quale, se create, potrà anche servirvi della banda militare sul palco scenico... Vedete che non bado a spese io! Sono generoso io e so fare le cose in grande... Non sono mica un impresario idiota io... Ho fatto i miei bravi studi e me ne intendo di poesia, di filosofia, di mimica... Oh approposito! il tenore ha un magnifico nò di petto; lo cava con una forza che fa stordire. Dicono che qualche volta stuoja, ma le sono sofistiche di pedanti... Eppoi al presente che è di voga lo stile declamato farà ottimo effetto! Quanto alla prima donna badate di attenervi al genere piagnuolo, alle note tremolante; schivate le agilità e i fiori del così detto bel canto; la poverina vi servirebbe male, ella è educata al canto tragico, ed ha degli acutissimi che toccano proprio il cuore; qualche volta, è vero, passano gli orecchi, ma fanno piangere perchè imitano a meraviglia i singhiozzi o i gridi di disperazione; e voi sapete che al presente i singhiozzi e i gridi sono la passione del pubblico...

Maes. (sogghignando) Eh capisco che ve ne intendete di estetica musicale.

Imp. Ma se ve l'ho detto io! Orsù, alle corte, maestro, sono nelle vostre mani!

Maes. Farò il possibile per non essere ammazzo a colpi di panche...

Imp. Mi impegno io a farvi far furore... Non dubitate... fidatevi nella mia esperienza. Conosco io una certa tattica...

Maes. Alla buona ora: a rivederci alle prove d'orchestra.

Imp. Oh approposito delle prove di orchestra, è ben inteso che vorrete limitarvi a due sole!... perchè i professori bisogna che li paghi ogni sera che suonano, e voi capite bene...

Maes. Capisco benissimo! L'economia...

Imp. E la musa di noi altri poveri impresari...

Maes. Una musa molto nobile che fa progredir l'arte alla maniera de' gamberi.

SCHIZISI NECROLOGICI.

— **LUIGI MARONI**, di Varese, uno de' più valenti fabbricatori d'organi della Lombardia, il degno nipote crede e continuatore di Eugenio Birolli, distinto artista lodato dal Gevasoni, dal Lichtenthal, dal Fétis, ecc., per aver ne primi lustri di questo secolo introdotto varie importanti modificazioni nella maniera di costruire gli organi, colpito d'apoplezia nel fiore della sua età, nel giorno di domenica 15 passato prossimo cessò di vivere in Novara. Il Maroni fra noi erasi acquistato grande riputazione tanto per l'importanza, solidità e quantità de' suoi istrumenti quanto per la qualità de' suoni, e per la varietà e prontezza del meccanismo. Egli veniva in ispecie ricercato sul Novarese, ove si può dire che quasi tutti i migliori organi a lui appartenessero, ed in Milano ove esistono alcuni istrumenti che provano la rara valentia di lui; e per non dir di altri, basti il nominare quello da poco tempo rinnovato nella nostra chiesa di Santa Maria del Carmine, nel quale trovansi ingegnose nuove applicazioni meccaniche. In esso organo il Maroni per la prima volta ebbe ad introdurre un registro, che dà i suoni imitanti la fisarmonica del più delicato ed insinuante effetto.

— **ELLEVION**, i giornali di Parigi hanno annunziato la morte di Giovanni Ellevion, Cavaliere della Legion d'onore rinomato attore dell'Opera comica. Egli nacque a Rennes il 14 giugno 1769. Invece di applicarsi allo studio della chirurgia, come era desiderio di suo padre, il primo aprile 1791, oscuramente esordì alla Commedia italiana in una parte di basso. Ben tosto mercè un assiduo travaglio per sviluppare i suoni acuti, la sua voce cangiò di carattere, perdette l'una dopo l'altra le note più gravi e da basso si trasformò in tenore. Cantante pieno di gusto, di espressione, di agilità e d'intelligenza, attore notevole per nobiltà e sensibilità, dotato di ogni più eletta dote della natura egli contrastò al celebre Martin il primato nella pubblica opinione e qualche volta vi ebbe maggior fortuna. Gretry nelle sue Memorie tribuò encomi ad Ellevion. Molti nuovi spartiti vennero per lui composti e tra gli altri il *Giuseppe capellorò* di Mehul, ed il *Gianni di Parigi*, opera europea di Boieldieu. Gli assegni di Ellevion ottenuti negli ultimi anni della sua carriera drammatica s'innalzarono a 54,000 franchi. Ciò non pertanto le sue pretese si aumentarono col successo ed a tal punto giunsero che nel 1812 per un anno ebbe a domandare 120,000 franchi. Napoleone promise che gli si accordasse una si esagerata paga; ed Ellevion, che fatto ricco mercè i suoi avanzi e con un matrimonio assai vantaggioso, approfittò di quella circostanza per abbandonare la scena, e per ritirarsi nella sua terra di Roncieres nel dipartimento del Rodano, nel quale divenne membro del consiglio generale. Le sue belle qualità gli meritavano la stima di tutti. Repentinamente morì a Parigi il 6 corrente nel discendere da una scala.

RETTIFICAZIONE.

Veniamo pregati dal maestro Balbi di Padova a volere inserire la seguente sua nota.

• Nella lettera del sig. Fétis intorno allo stato presente della musica in Italia, data nel N. 18 e 19 di questa Gazzetta, si legge il seguente periodo: « *A Padova, nella chiesa di Sant'Antonio, si è perpetuo silenzio, quantunque que vi sia un maestro di Cappella e quattro organi nel Coro* ». A questo noi rispondiamo. • Il sig. Fétis è forse passato per Padova a volo, o nel più fitto della notte per non aver potuto nemmeno procurarsi una esatta cognizione di ciò che si ha in quella Basilica... Bastava soltanto che si degnasse, se non voleva direttamente esser informato su tale argomento, o leggendo quanto fu scritto su quell'augusto Tempio o discorrendo con quelli che ne hanno cura, di parlare alcun poco in proposito, col più basso custode della predelata Basilica, col più inelcolabile servo di Piazza, col passeggero perfino che s'incontra per via, ed avrebbe, su tal conto, avute tali informazioni, da consigliarlo a quel silenzio che egli in vece, male a proposito rimarcò nella prefata sua lettera. Non parli adunque di ciò che pienamente ignora, o lo si potrà accusare di menzogna, o per lo meno di capriccio. Sappia a suo lume, il sig. Fétis che appunto nella summenzionata Basilica, vi è una Cappella fornita di maestro, cantanti, due organi d'accompagnamento ed orchestra completa, che tutto questo Corpo Filarmonico giusta il Capitolario, deve fuo da qualche secolo, prestarsi ad oltre 120 annue Funzioni fra le quali ne abbiamo circa 30 di grande Concerto; che senza un corredo di valenti maestri ed esecutori questa Cappella non avrebbe certamente acquistata quella rinomanza e celebrità, che lo stesso sig. Fétis non ha potuto né negare, né oscurare allorché ci spacciò la sua erronea asserzione.

• Sia dunque più cauto il sig. Fétis nel dire ciò che è, per assicurarsi sempre più quella stima generale, che per lo suo sapere ed amore all'arte seppè meritamente acquistarsi.

M. Balbi.

• Il grande Händel, il primo compositore di fuga, dimostrò impegabilmente coi suoi capolavori pratici, che la fuga può e deve essere chiara; a lui era riserbato il patetico (*pathos*), e non conosco nessuno che gli sia eguale a tale riguardo. So già anticipatamente di offendere con ciò i ciechi adoratori del grande Sebastian Bach. Le fughe di Bach sono lavorate con grande arte, sante molteplici forme; e oltre trecento essendo i suoi temi talora bizzarri, egli mostra nell'elaborazione di essi il primo ingegno sulla terra, un ingegno veramente invincibile. Gli artifici contrapuntistici di Sebastian Bach sono così fecondi che un ingegnere maestro lo eguaglia; sono modelli, che non si possono amare, bastando, e presentando, immagini ai immaginati da alcuno. I suoi contrasoggetti

• sono originali, e a chi giammai sarebbero venuti in testa? Ma! hanno bensì un aspetto bellissimo e simmetrico sulla carta; e il linguaggio, è egli rotolato? • non vi sono de' passi ineguali ed aspri, e relazioni non armoniche, che sprejudicano ogni regolata cadenza? • Vi sono alle volte delle inconseguenze che offendono le orecchie, per cui il loro effetto è più sorprendente; • più artificioso che conforme all'arte; si stupisce, e si dimentica la regola, e considera la grande arte di occhie l'arte. Quindi preferisco le fughe chiare, semplici di Händel in rispetto rettorico, logico ed estetico. Raccomando però (avuto riguardo alla scelta) agli allievi la fecondità di Bach. Vi sono molti materiali, e Händel avrebbe fatto sei fughe con una sola di Bach, e con una sola di esse avrebbe acquistato maggior applauso. (An. Vocler *Sistema per la costruzione della Fuga*, pag. 24 seg.)

NOTIZIE VARIE.

— **PARIGI.** Il teatro alemanno per insufficienza di uditorio ha dovuto sospendere il corso delle promesse rappresentazioni. Ottanta persone addette alla compagnia da prima diretta ed ora abbandonata da Schumann, si trovano senza risorsa e quasi senza asilo. Onde procurare ad esse i mezzi di ritornare al loro paese il 24 maggio si diede una rappresentazione col *Fidello* e con due atti del *Nachtlager von Granada*.

— **LONDRA.** Thalberg ha dato il primo concerto. L'incorparabile suo studio in la venne replicato, e la grande sua fantasia sulla *Semramide* eccitò la più viva ammirazione. Dicesi che il sommo pianista abbia fatto un contratto con Beal per tutto il tempo che passerà in Inghilterra.

— **FRANCOPORTE SUL RENO.** Da novecento parti fra dilettanti ed artisti si eseguì la *Creazione* di Haydn a beneficio degli incendiati di Amburgo. L'effetto della meravigliosa musica fu tanto grande che si decise di eseguirne un'altra volta. Anche Berlino, Praga, Lipsia e varie altre città della Germania hanno già annunziato delle academie per uno stesso benefico scopo.

— **LE MANS.** Il *Festival* di musica religiosa per l'inaugurazione della nuova sala cominciò colla marcia funebre di Beethoven, a cui tenne dietro lo *Stabat* di Rossini nel quale piacque a preferenza l'aria del tenore, egregiamente eseguita da Dupont; l'*Inflamatus*, ed il duetto delle due donne. Pare che prima del prossimo autunno la partitura di questo tanto decantato lavoro rossiniano sarà finalmente fatta di pubblica ragione: è ormai tempo.

— **AVANZO.** Venne riaperto il teatro con un trattamento musicale drammatico che produsse grande interesse il quale era destinato per sovvenire agli urgenti bisogni degli infelici che nella fatal disgrazia da cui fu colpita questa città, perdettero ogni loro avere.

Fra le cose lasciate del defunto Immermann a Düsseldorf trovossi un flauto di Federico il grande; il Re l'aveva regalato nel giugno del 1773, al sig. Quanz, suo maestro di flauto, poco prima della di lui morte, come rilevasi da un biglietto attaccato al flauto, scritto di mano propria da Federico. Il sig. Schludenberg, possidente di quei contorni lo comprò per 1154 fiorini renani.

— **L'Antigone**, tragedia di Sofocle con cori composti dal sig. Mendelssohn, è stata rappresentata il 13 aprile per la prima volta al teatro reale di Berlino. La corte tutta è stata presente; e l'impressione prodotta è stata grandissima. La musica del sig. Mendelssohn venne generalmente ammirata. Si è ripetuta l'*Antigone* il 14 e 15 aprile. Madama Crelinger, la prima tragica della Germania, nella parte d'Antigone del pari che il sig. Rolt in quella di Creonte sono stati eccellenti. Il coro dei vecchi era composto de' nostri primari cantanti, dei signori Bader, Bötticher, Mantuis, e Sicher.

NOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.º

DI GIOVANNI RICORDI.

GAPRIGGIO

per Flauto e Pianoforte

SOPRA MOTIVI DELL'OPERA

LA FAVORITA del M.º Cav. DOMIZETTI

COMPOSTO DA

P. TOMASSI

Fr. 5.

QUATTRO MELODIE SACRE

DI SCHUBERT

trascritte per il Pianoforte solo

DA

F. LISZT

TRATTATO DI CONTRAPPUNTO FUGATO

DI ANGELO MORICI

Seconda edizione

Fr. 5.

REVUE THÉÂTRALE

FANTASIES ÉLÉGANTES

pour deux Flûtes

PAR

J. FAURBAGH

Op. 15.

N. 10 et 11. Deux Fantaisies sur la Favorite de Donizetti.

» 12 et 15. Deux Fantaisies sur la Saffo de Pacini.

Cadauna Fr. 6.

IL SOGNO

MELODIA DI MERCADANTE

tradotta per il Pianoforte

DA

G. C. CARLINI

Op. 58. - Fr. 2. 25.

LA PAGE

Impromptu per Pianoforte

DI

PIO DUSSEK CIANCHETTINI

Fr. 4 50.

SEI MELODIE SACRE

DI

BRETNOVEN

trascritte per il Pianoforte

Divise in quattro fascicoli

DA

F. LISZT

SESTETTO DI BRAVURA

per due Violini, due Viole Violoncello e Basso

DI

LUIGI ARDITI

Fr. 14.

TRE FANTASIE

per Violino e Pianoforte

CONCERTANTI

SOPRA MOTIVI DELL'OPERA

SAFFO DI PACINI

COMPOSTE DA

Antonia Bazzini

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omenoni N. 1720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 24. DOMENICA
12 Giugno 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir.*

J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omeoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

SCHIZZI BIOGRAFICI.

GIOVANNI PAISIELLO.

Paisiello può essere vantato a buon dritto quale una delle più splendide glorie della scuola napoletana, di quella scuola che diede al mondo musicale i più squisiti modelli di stile e di composizione melodrammatica. Dalla metà del secolo XVII fino al 1680 la musica teatrale era rimasta presso che stazionaria. Dopo gli arditi tentativi di Peri e del Caccini, dopo le belle e ingegnose innovazioni armoniche di Claudio Monteverde, nessun progresso distinto erasi notato nell'Opera in musica, la quale offrivasi ancora sotto le imperfette e sconnesse forme di uno spettacolo non degno di assumere nel campo dell'arte quel primato che altissime intelligenze doveano procacciare. Alessandro Scarlatti, napoletano, allievo del Carissimi, l'inventore del recitativo, recava a miglior perfezione le qualità di stile moderno onde son distinte le composizioni del suo maestro; fu egli veramente il primo che impresso alla musica drammatica il carattere di vigore passionato del quale era essa ancora quasi al tutto priva.

Mercè il grande impulso da lui dato la scuola di Napoli si collocò a capo di tutte le altre, tanto che al principiare del secolo decimottavo ella poteva vantare i più celebri tra i compositori di Opere. Leonardo Leo, Francesco Durante e Porpora, illustri allievi dello Scarlatti, si alzarono ben presto a onori principali di questa scuola, dalla quale uscirono successivamente uomini dell'alta portata che furono Pergolesi, Caffaro, Jomelli, Piccini, Sacchini, Trajetta, Majo, e que' due insigni che l'Italia considerò per lunga pezza quali sommi maestri del più puro bello musicale, vogliamo dire Cimarosa e l'autore della *Nina*.

Per occuparci ora in ispeciale maniera di quest'ultimo, verremo qui esponendo in succinto la narrazione de' fatti principali della sua vita, deducendola dagli scritti che ne parvero meglio dettati intorno a questo tema, e servendoci, più che d'altro, della elaborata biografia che intorno a Paisiello troviamo dettata nella grande opera del signor Fétis.

Giovanni Paisiello nacque in Taranto il 9 maggio 1741. Il padre di lui, veterinario di professione, destinandolo agli studi legali, lo collocava nel collegio dei Gesuiti, che allora era in molta voga nella medesima sua città nativa. Il cavaliere

Guarducci maestro di cappella nella Chiesa de' Cappuccini, colpito, durante il canto degli uffici, dalla bellezza della voce del giovinetto Paisiello, e dalla finezza del suo orecchio, gli diede a cantare a memoria alcuni *solo* nelle sue composizioni, e rimase a tal punto soddisfatto della fina sua intelligenza che non poté a meno di consigliare vivamente i genitori di lui a mandarlo a Napoli a studiar musica sotto qualche accreditato maestro. Vinta, dopo non lievi contrasti, la ritrosia del padre, cui sarebbe piaciuto fare del suo Giovanni meglio un legulejo che non un masticatore di crome, (solo avvenire che per allora si affacciasse alla modesta sua previsione) fu condotto il giovine collegiale a Napoli ove gli venne ottenuto un posto tra gli allievi del Conservatorio di Sant'Onofrio, a quel tempo diretto dal celebre Durante. Questo dotto maestro, il qual toccava ormai al fine della sua gloriosa carriera, e nel disimpegno de' suoi uffici poneva pur sempre uno zelo illuminato e una coscienziosa rettitudine, seppe scorgere d'un tratto la felice organizzazione del novello suo discepolo.

Dopo soli cinque anni di studio, di tanto progredì Paisiello in questo che fu creduto atto ad assumere gli uffici di primo ripetitore fra gli allievi. Nel corso degli altri quattro anni ch'ei rimase nel Conservatorio compose delle messe, de' salmi, dei motetti, degli oratorii, e per solennizzare il fine de' suoi studii, nel 1765 compose un intermezzo che fu eseguito da' suoi medesimi colleghi sul piccolo teatro del Conservatorio stesso. Il vezzo melodico e il fino disegno di questo primo saggio melodrammatico procacciarono al giovinetto suo autore non poca lode nel mondo musicale italiano di quel tempo. Cotai pregi, che furono poi sempre principali nelle composizioni di Paisiello, gli ottennero di essere chiamato a Bologna per iscrivervi due Opere buffe al Teatro Marsigli, la *Pupilla* e *Il Mondo a rovescio*. Al dire del signor conte Folchino Schizzi, al quale siamo debitori di una molto elaborata dissertazione biografica intorno al celebre compositore, tre e non due sole furono le Opere ch'egli ebbe a produrre a Bologna nel 1765, e la terza intitolavasi *Francesi brillanti*.

Il clamoroso esito di questi primi saggi vantaggiarono di tanto la riputazione dell'esordiente maestro, che per la intera penisola in breve momento si estese il suo nome. Modena, Parma, Venezia furono le prime città, dopo Bologna, che a sé lo chiamarono. La gloria sua, che sempre facevasi maggiore ad ogni prova, gli ottenne di essere chiamato a Roma che a quei tempi

arbitra della rinomanza de' musicanti italiani, vi poneva il suggello, e tal fiata anche la offuscava colla severità o col capriccio de' suoi giudizi. Paisiello non fu punto sgomentato del pericoloso onore che gli si offeriva. Ei fu appunto a Roma ove ebbe a scrivere il *Marchese di Tulipano*, composizione mirabile per vezzo e per leggiadria cui tutta Europa fece immenso plauso.

Ma un'ultima più difficile prova riservavasi a Paisiello chiamato a Napoli, ove erano in gran voga i sommi compositori dei quali doveva erigersi rivale. A capo di costoro notavasi Piccini, a quel tempo il più illustre autore melodrammatico d'Italia. Paisiello, dice il signor Quatremère de Quincy, nella sua notizia intorno a questo maestro, stette ben in guardia dal lasciargli sospettare la menoma pretesa a porsi a confronto con lui. Egli non lo accostava mai se non se colla finta sommissione di un inferiore e con tutti i riguardi che usar debbe un docile allievo, lasciando alle proprie sue Opere la cura di preparargli un competitor pericoloso. Alcuni successi clamorosi, tra' quali va distinto quello ottenuto dall'*Idolo cinese*, compirono la fortuna di Paisiello, e lo collocarono alline nel novero de' compositori italiani di primo ordine.

Venezia, Roma, Milano, Torino, chiamarono a volta a volta e a più riprese l'autore dell'*Idolo cinese*, la cui mirabile vena non era minore dell'ingegno. La partenza di Piccini per la Francia lo avrebbe lasciato a Napoli senza rivali, se non era il giovine Cimarosa a preparargli dei perigliosi conflitti. Alcuni biografi, forse consigliati dalla bontà del loro animo, ebbero a dipingere Paisiello come uomo di leale e nobile carattere dotato. Riesce penoso il dover riconoscere poco felice qualità di cuore in coloro al cui alto ingegno siamo costretti tributare la nostra ammirazione. E questo fu veramente il caso di Paisiello. Nell'accennare alla rivalità ch'egli ebbe con Cimarosa, il signor Fétis usa queste precise parole. « Molto ne dispiace dover confessare che non fu unicamente colle armi dell'ingegno che Paisiello si misurò con lui, ma che in molte occasioni ebbe ricorso al raggio, agli intrighi per impedire, o almeno per attenuare i successi del suo emulo. I mezzi medesimi furono da lui usati contro Guglielmi, allorchando costui tornò da Londra, dopo un'assenza di quindici anni, dotato ancora di una vena di fantasia che in vero era mirabile in un uomo della sua età ».

Il conte Schizzi, all'incontro, ci narra nel pregevole suo opuscolo, che il principe di San Severo, grande della Corte di Napoli, invitasse un giorno i tre grandi maestri a lauto pranzo, li riconciliasse in maniera fra di loro che la stretta amicizia non si disciolse mai, ed anzi convennero tra essi sui bisogni che l'arte reclamava al loro tempo, e » si proposero di esigere esattamente e individualmente un medesimo prezzo per ciascuna delle loro Opere, che fu stabilito a seicento ducati ».

Fino a qual punto quest'ultimo patto che ebbero a stringere i tre insigni maestri soddisfar potesse ai bisogni dell'arte, anziché alle mire di guadagno degli artisti, egli è quanto noi non ci faremo qui a discutere. E parimenti non piglieremo ad esaminare se più o meno s'appogga al giusto il sullodato egregio scrittore, ove afferma che Paisiello, veduti allora i contrasti che ferveano in Francia tra i Gluckisti e i Piccinisti, si mettesse, per così dire, in mezzo ai due campioni, e dando maggior movimento alle parti d'orchestra, moltiplicando gli accompagnamenti degli stromenti da fiato, senza nuocere punto alla semplicità della composizione, si meritasse il suffragio de' due partiti che lo stile de' suoi lavori avvicina». Nella biografia di Paisiello del sig. Fétis non troviamo nulla accennato di tutto ciò; ma bensì vediamo riferito come, per il grande favore ottenuto a Roma nelle *Due Contesse* e nella *Disfatta di Dario*, gli pervenissero ad un tempo vantaggiose offerte da Vienna, da Londra e da Pietroburgo. Paisiello accettò quelle della munifica Imperatrice Caterina, e nel luglio del 1777 lasciò Napoli per trasferirsi in Russia. Mutare il magnifico cielo della più bella regione di Italia coi geli e colle nebbie del Settentrione non riuscì punto grave al nostro compositore, il quale trovar seppe un non indifferente conforto a codesta specie di esilio artistico negli splendidi emolumenti assegnati al secondo suo genio.

Nel corso degli otto anni ch'ei dimorò a Pietroburgo molte Opere ebbe a scrivere Paisiello tra le quali alcune di quelle che hanno buona fama, come il *Barbiere di Siviglia* e i *Filosofi immaginari*. Colmo dei favori di Caterina, e forse soddisfatto del pari di questi come della gloria mietuta sulle rive della Neva, riprese Paisiello, il cammino d'Italia, fermandosi da prima a Varsavia, ove, d'ordine del re Pomiatowski, sulla bella e affettuosissima poesia di Metastasio compose quell'ammirabile Oratorio sacro, *La Passione*, che a giudizio d'ogni persona dotata di squisito gusto vuol essere riputato un capolavoro nel genere sacro drammatico, tant'è la semplicità dei canti, la grazia dell'espressione, la purezza delle armonie, e si al vivo vi si dipinge, col prestigio melodico il dolore di un'anima divina predestinata alla umana rigenerazione (1).

Ma per ripigliare il filo della nostra narrazione riferiremo che, lasciata Varsavia,

(1) Il pezzo estratto da questo Oratorio è dato ai nostri associati per il 4.^o numero dell'*Antologia Classica Musicale* non sarà mai abbastanza lodato per la rara soavità colla quale le più affettuose e passionate cantilene si svolgono e si intrecciano a formare una delle più classiche composizioni concertate della vecchia scuola. Questo pezzo fu da noi prodotto coll'intera strumentazione, acciò che gli studiosi possano formarsi una giusta idea del molto effetto di colorito che il sommo tra gli antichi maestri sapeva ottenere con pochi e sobrii mezzi, insegnando così quanto sia biasimevole quel tanto abuso dell'orchestra che alcuni mediocri compositori d'oggi chiamano con ridicola ostentazione il *gran genere moderno*.

si recava Paisiello a Vienna, e in questa gran capitale dettava sotto gli occhi dell'augusto Giuseppe II. dodici sinfonie concertate a grande orchestra, non che l'Opera buffa il *Re Teodoro*, piccantissima caricatura drammatica dovuta al raro ingegno del Casti, e musicalmente ricca d'un settimano diventato celebre in tutta Europa, quale composizione a quel tempo d'un genere al tutto nuovo, e al dire del sig. Fétis, modello di soavità di eleganza e di estro comico. Insistiamo tanto più vivamente su questi pregi caratteristici della composizione di Paisiello, vogliam dire la semplicità, la chiarezza del disegno, la leggiadria dei canti, il vezzo e la gajezza nei pezzi comici perchè ne pare che appunto a' tempi nostri, se lo stile musicale lirico-drammatico si aggrandi nelle forme, e si fece ricco di tali ardite ispirazioni che ai tempi della classica scuola italiana non poteansi neppur sospettare, ella perdettesse molto dal lato della ingenuità e della purezza spontanea delle melodie, ed è venuta poi molto scendendo nelle doti propriamente caratteristiche della musica buffa. In questa Paisiello, fra gli antichi, fu sommo; Rossini, per esuberanza di genio inventivo lo superò senza forse tra moderni; ma dopo i portenti del *Turco in Italia*, dell'*Italiana in Algeri*, della *Cenerentola* e del *Barbiere rossiniano*, libere e felici derivazioni de' *Filosofi immaginari*, del *Mondo della Luna* e del *Re Teodoro*, ben può dirsi che la musa dell'Opera buffa si è addormentata sui suoi allori, nè bastarono a scuoterla dal suo sonno i non al tutto poveri saggi de' due Ricci e l'*Elisir d'Amore*, che tuttavia è il solo spartito comico de' nostri giorni in cui le migliori tradizioni delle vecchia scuola italiana non sieno pienamente trasandate.

(Sarà continuato).

B.

ESTETICA.

ARTICOLO IV.

(Vedi i N. 49, 22 e 25 di questa Gazzetta).

CARATTERE DELLE VOCI

E DEI DUE GENERI

DI CANTO DECLAMATO E IDEALE.

XVIII. Dal carattere degli stromenti (1) passando a quello delle voci noi entriamo in un argomento di cui nulla si può dire di assai preciso e particolarizzato. La voce umana oltre al carattere individuale è destinata a servire all'espressione di ogni affetto, perlocchè ogni voce, oltrechè è varia come varii sono i volti, debbe pur anche essere suscettibile di infinite modificazioni.

Egli è fuor di dubbio pertanto che la cognizione delle voci di cui deve servirsi lo scrittore musicale conviene acquistarla studiandola negli individui per cui scrive. Nè i soli maestri dovrebbero avere riguardo, ma i poeti drammatici e gli appaltatori i quali non alla sola voce, ma a tutta la persona dovrebbero por mente onde adattarvi i drammi. Perchè se un pittore non

(1) Abbiamo ommesso di dare tutto il Capitolo del Trattato su l'ESTETICA, del sig. Boncheron, ove si parla della natura, dei pregi, e dell'uso particolare al quale possono essere adoperati nella musica drammatica e pittorica i varii stromenti dell'orchestra, per la ragione che un simile tema è già più che abbastanza sviluppato nella serie d'articoli del sig. Berlioz intorno alla strumentazione che abbiamo preso a pubblicare in questo giornale.

darebbe prova di buon giudizio effigiando un Ercole con corpo magro e sciancato, così pure disdirebbe sulla scena una smilza donnuccia alla parte di Norma, di quella donna che detta la pace o la guerra ad una nazione feroce; o un'attempatella alla parte di Adalgisa o di Amina.

Ciò che crediamo più utile di osservare intorno alle voci si è che molte si prestano assai bene al canto declamato; e sono per lo più le voci piene e molto sonore, mentre alcune ve ne sono che mal riescono nella declamazione, ed assai bene nel canto ideale, le quali per lo più sono senza corpo e delicate benchè sensibili perfettamente a considerevole distanza.

Di tali voci ne troviamo in ogni chiave, ma specialmente nei soprani adolescenti e nei tenori molto acuti. Gli adolescenti anche contralti, benchè dotati di voce robusta, di rado declamano perchè in quell'età le passioni sono appena nascenti.

Il carattere di queste voci, sia per propria natura, sia per l'idea che se ne ha comunemente, è assai proprio a rappresentare la voce degli angeli, epperio riescono di buon effetto nella musica di Chiesa purchè siano a cori numerosi. Sarebbe ciò nullameno desiderabile che come lo sono in Francia, vi si admettessero anche in Italia i cori di donna e si risparmiassero tante disposizioni al canto che si rendono ora affatto inutili guastandone l'organo con un esercizio prematuro. Per l'opposto la maggior parte dei tenori non molto sfogati o dei bassi o baritoni ama meglio il canto declamato che l'ideale di cui ora ci faremo a dimostrare le differenze incominciando dal dare un esempio dell'uno e dell'altro.

XIX. Pel canto declamato luminoso è il duetto fra Norma e Pollione « In mia mano alfin tu sei » cui puossi aggiungere il finale dell'atto primo *Straniera*. « Un grido io sento », e nel *Pirata* « Nel furor delle tempeste » e l'aria di Percy nell'*Anna Bolena* « Vivi tu, te ne scongiuro ». Da questi esempi facilmente si scorge, che uno dei principali caratteri del canto declamato è l'essere tronco siccome la vera declamazione di cui è una copia, talchè richiede non di rado che il cantante sacrifichi il bel canto alla verità di espressione, quando cioè la declamazione musicale sia men vera ed evidente della naturale. Sempre poi richiede un'esecuzione decisa e schietta, una chiara articolazione della parola, e rifugge da qualsivoglia ornamento.

Il canto ideale è più continuato porgendo modo al cantante di spiegare la propria voce, ed obbligandolo in pari tempo a ben modularla; ammette, ed anzi richiede, le grazie della melodia e del sentimento, un periodare perfetto, e una tal quale flessibilità di modi, un'armonia di frasi che è più facile sentire che descrivere.

Il primo segue passo sulla parola e ritrae la sua espressione più dalla rassomiglianza colle inflessioni della voce nel comun parlare, che da ogni altro elemento, e non conviene perciò che alla voce umana, straniera affatto agli stromenti. Il secondo dipinge l'intimo sentimento incluso nel senso totale di un periodo, che talora o da una sola o da nessuna parola è espresso, ma emerge dall'insieme, ritraendo la espressione dal carattere del tono e degli intervalli maggiori o minori, eccedenti o diminuiti, e da tutti insieme gli elementi musicali; epperio si addice egualmente alla voce umana e a quella degli stromenti.

Per l'ordinario questi due generi si trovano insieme commisti o alternati, sia perché non sempre l'affetto è tanto vibrato, o si forti le parole da spingere la voce a tal grado di declamazione da potersi tradurre in musica, sia per adattare lo stile al cantante, e finalmente per una particolare tendenza dello scrittore dipendente dal modo proprio di sentire.

Così la Pasta e la Malibran figuravano meglio nel genere misto che nel puro ideale; la Lalande nel declamato; Rubini, Tamburini, la Crisi nell'ideale; Donzelli, Lablache e Cartagenova nel declamato. Così Bellini è o fortemente declamato, o sommamente ideale; Rossini, Donizetti e Mercadante tendono al misto; Meyerbeer all'ideale. Il compositore che avrà studiato la declamazione parlante procurerà far suo ogni genere per servirsene ove meglio lo esigeranno e gli affetti che deve trattare, e gli attori per quali scrive.

CARATTERE DE' TONI.

Qui cade in acconcio di far parola del carattere dei toni, il quale certamente non si può trascurare da chi voglia trar partito di tutti i mezzi che l'arte fornisce.

XX. Noi siamo soliti a non far altra distinzione di toni fuorché quella di maggiori o minori; pure chi è che iniziato appena nell'arte non distingue un tono dall'altro se non pel nome della tonica, per un' indefinibile diversità di carattere?

Ma da che trae origine tale differenza fra toni tutti costrutti su di un modulo e ai quali convengono le medesime modulazioni, le stesse regole armoniche? Ne si può dire che il diverso carattere sia poco sensibile, essendo non pochi gli esempi di persone che ignare affatto di musica risentono in particolar modo alcuni toni ed agli altri li preferiscono, il che si è pure osservato in infermi e maniaci.

Nell'orchestra sembra potersi attribuire lo strepito maggiore che vi fanno i toni di *re*, di *sol*, di *la* maggiore alla quantità di suoni ripercossi dalle corde vuote *sol*, *re*, *la* comuni a tutti gli stromenti da arco. Infatti il tono di *re*, che più d'ogni altro è squillante, trova tutti i suoni della sua scala rinforzati dalla risonanza simultanea di qualche corda vuota; e così gli altri toni perdono di vivezza a misura che hanno minori suoni ripercossi e divengono di mano in mano più cupi. Aggiungasi l'influenza che vi può avere la maggior chiarezza con cui negli stromenti ad arco rispondono le corde vuote.

Tutto ciò però non è applicabile agli stromenti a fiato, i quali divengono più squillanti quanto più sono acuti, perlochè, siccome ai toni men vivi degli stromenti a corda vengono a corrispondere toni più squillanti in quelli a fiato, dovrebbe trovarsi una specie di compenso scemante non poco le diversità dei toni. Ma questo è incontrastabile, ed esiste non solo nell'orchestra ma nel cembalo e nell'organo sebbene, non così marcata, e siccome qui la risonanza simultanea non ha influenza, si è creduto esserne cagione il temperamento. Ma questo temperamento altri lo vuole equabile, altri ineguale; ed un' accurata osservazione ci dimostra che un medesimo accordatore non tempera sempre egualmente tutti i toni, ma or l'uno or l'altro altera più o meno secondo si trova più o meno disposto l'orecchio senza che per-

cio sia men buono l'accordo totale (1). Dalché siamo tentati a credere che naturalmente il nostro orecchio si formi una specie di corista il quale ci serva come di punto a cui riferire non i soli toni musicali, ma ancora le voci parlanti, e dedurne i caratteri particolari. Per modo che troviamo poi fra queste e quelli una tal quale indefinibile analogia. Corista che forse a principio non è che il tuon di voce della nutrice e del babbo, e che pel conversare con più persone viene a fissarsi ad un punto medio, e si fa sempre più determinato coll'uso dell'arte e di un costante corista musicale a cui veniamo ad abituarci.

Tale ipotesi spiegherebbe meglio d'ogni altra la facilità con cui gli iniziati nell'arte giungono non solo a riconoscere, dal suono che dà, il tasto del cembalo e dell'organo senza vederlo, ma pur anche ad intonare colla propria voce a preciso corista qual siasi tuono senza aver duopo di prendere l'intuazione da un istrumento.

Che che ne sia delle cause, il fatto si è che sono specialmente rimarchevoli i caratteri dei toni:

- Re maggiore, fragoroso
- Re minore, mite
- Mi maggiore, penetrante
- Mi minore, sentimentale
- Do maggiore, tranquillo
- Do minore, terribile
- Mi bemolle maggiore, maestoso
- Fa bemolle maggiore, grave
- Sol maggiore, gaio
- Sol minore, patetico
- Fa maggiore, dolce
- Fa minore, cupo
- La maggiore, robusto
- La minore, soave,

e simili che l'osservazione fa sentir meglio di quanto possa esprimersi con parole.

Importa dunque moltissimo la scelta del tono alla verità dell'espressione, e vi influisce a quel modo istesso che nel parlar comune e nel dramma recitato si riconoscono voci più analoghe ad alcuni che ad altri affetti.

XXI. Ma quando il concetto ritmico, melodico, ed armonico sia pieno di verità, ma o per motivo dell'estensione, o per qualche particolarità meccanica della voce o strumento più atto ad esprimerlo, non si possa assegnarlo al tono più analogo, dovrassi per questo solo rinunciarvi e perderlo? No: in tal caso l'accordo degli elementi principali coprìr può il difetto del tono, di che non ne son rari gli esempi. Se però nel momento dell'ispirazione, o meglio prima, il compositore avrà cura di mettersi nel tono conveniente, ideando la sua melodia per quella voce o strumento che meglio si addice, difficilmente gli accadrà di dover traslatare il concetto in tono meno analogo.

Gli antichi fino a Rossini si facevano dovere di terminare ogni pezzo di musica nel tono in cui si era incominciato; Bellini, e quelli che da lui presero le mosse, molte volte usarono diversamente; costume in vero comoda per principianti, ma che conviene esaminare se ragionevole o no, ed in quali circostanze.

XXII. La legge che prescrive di terminare nello stesso tono del principio è fondata sulla ragione dell'unità necessaria a tutte le belle arti, ma tanto più alla mu-

(1) Ciò può sembrare un assurdo od un paradosso; ma si troverà vero se si fanno accordare due cembali separatamente l'uno dall'altro, sebbene al medesimo preciso corista. In tal caso sia uno l'accordatore o sian due si troveranno difficilmente a perfetto accordo i due stromenti presi insieme, sebbene lo saranno isolatamente.

sica quanto più sfuggevole e indeterminato è il suo linguaggio come si ragionerà in appresso. Egli è infatti osservato che un pezzo di musica in cui si passasse a sempre nuove idee, a sempre nuovi toni, nell'altro sarebbe che una confusione, un discorso senza scopo, senza argomento ecc. Se è vero che in un discorso ben ordinato il fine debb'essere conseguente al principio; se è vero che i toni abbiano un carattere, sarà vero altresì che l'ultimo tono debb'essere eguale al primo, ammesso tutto al più il cambio di natura dal minore al maggiore.

Ora, quando sarà trasgredibile tal legge? Nella sola musica drammatica, ed in quei casi in cui durante un medesimo pezzo, il progresso dell'azione viene a mutare l'affetto che a principio dominava. Cessa allora la ragione assoluta dell'unità, e dà luogo a quella più forte della verità drammatica, la quale esige il più perfetto accordo delle arti ausiliari colla poesia che ne è la principale.

(Sarà continuato).
R. BOVCHENON.

FRENOLOGIA

APPLICATA ALLA MUSICA

GLUCK e ROSSINI.

La fisionomia e il cranio umano offrono essi certi segnali infallibili per precisare le disposizioni, le facoltà, il grado d'intelligenza degli individui, e specialmente di quelli che sono dati alle arti dell'immaginazione? E egli vero che le osservazioni accumulate da Gall e da Lavater costituiscono una scienza positiva? Su questo punto i moderni sapienti sono in dubbio, in contraddizione, in incertezza; nè questo è problema da sciogliersi senza che passi ancor molto tempo. Cheché ne sia i due seguenti aneddoti, che si sono riferiti per autentici, e che riguardano uomini versati nell'arte musicale, sono un argomento di più in favore del sistema fisionomico e frenologico.

Quando Gluck incominciò la sua carriera di compositore drammatico ebbe opportunità di fare un viaggio a Zurigo ove si trovava Lavater che cominciava allora a gettare le fondamenta della sua scuola divenuta dappoi tanto celebre. Il tedesco compositore aveva sentito in vario modo ragionare de' lavori frenologici di Lavater, e, senza credere ciecamente per infallibile la sua dottrina, senza abbandonarsi all'ammirazione delle sue osservazioni e de' suoi pronostici, della sua immaginazione vaga del maraviglioso, e del suo spirito irrequieto e ardente, s'era nondimeno molto invaghito per quanto ci ravvisava d'elevato, di nuovo, di arditto, e di piacevole nelle ipotesi di questo sapiente innovatore. Così egli profitto del suo soggiorno in Zurigo per fare una visita a Lavater.

Il fondatore della scuola fisionomica era allora nel suo studio, vero musco ove le teste di tutti gli uomini celebri dell'epoca erano cercate ed esaminate in ogni loro tratto e sembianza con gran diligenza per compiere così la voluminosa corrispondenza alla quale ogni giorno egli molte ore consacrava. Lavater parve che neppur s'accorgesse dell'entrare dell'artista, e occupato nelle sue idee proseguì a scrivere le sue lettere, senza nemmeno volgere la testa verso di Gluck. Passò intanto una buona mez-

z'ora, e il maestro cominciava a noiarsi del troppo aspettare, quando tutt' a un tratto Lavater, fissando su lui que' suoi occhi celestri, perspicaci, e spiranti bontà: « Signore, gli disse, a chi ho io l'onore di parlare? »

— Signor mio, scusate, rispose l'artista sorridente, se io non rispondo alla domanda che mi fate, e se a voi lascio il carico di risolverne la questione. Non v'ha dubbio che colla vostra penetrazione e sagacità non veniate bene a capo. Lasciate dunque che io domandi a voi chi mi sono io, e che cosa io....

Gluck voleva così mettere in imbarazzo l'illustre dotto; ma costui, al quale non giugnevano nuove simili scene, e s'era già più volte tratto felicemente d'impaccio in queste difficili prove, senza punto mostrarsi meravigliato della risposta del maestro, si pose attentamente a riguardare e speculare i suoi lineamenti e la sua fisionomia, e dopo alcuni minuti, proruppe in questa esclamazione:

« No, non m'inganno; voi siete un musico.... »

« Gli è vero, rispose l'artista; ma questa è una assai vaga particolarità; saprete mi dire a qual parte della musica io specialmente attendo? »

A questa nuova questione Lavater stette alquanto sopra sé, mostrandolo di profondamente meditare, poi riscuotendosi incontante:

« Sì, disse egli, voi siete compositore, e compositore drammatico... Le qualità che vi rendono celebre nell'arte sono: il vigore, l'energia, l'ardire, la nobiltà de' sentimenti, la grandezza delle idee.... e, tenete, continuiamo traendo da uno scaffale della sua libreria un bel volume magnificamente ricoperto, io giurerò che voi siete l'autore di questa partizione.... »

Gluck corse subito coll'occhio sull'Opera, e riconobbe uno de' suoi drammi: *La guerra de' Giganti*, che pur allora aveva avuto gran successo per tutta Germania. Egli rimase meravigliato e stupito alla prodigiosa sagacità di quel dotto.

« Egli ci è ancora di più, segui Lavater, raggiando dalla fronte l'ispirazione, e dando ognor più un suono solenne alle sue parole, v'è ancora di più.... Grandi e gloriosi destini vi attendono. Voi lascerete un gran nome, una fama immortale... Sarete il fondatore d'una grande scuola; poiché voi possedete grande potenza di creazione, e quell'ardore nella lotta e nel combattimento che rende sicuro della vittoria »

Passati tre anni da questa raccontata visita. Gluck si trovava in Francia a far rappresentare la sua *Ifigenia in Tauride*, capolavoro di nerbo armonico e d'ispirazione: che portò nuove forme al dramma lirico: in quell'occasione il mondo musicale era diviso in due partiti; ma il nome di Gluck, prevalendo nella contenzione è giunto sino a noi rispettato e glorioso. Così abbiamo veduto interamente verificarsi i vaticinii di Lavater sul celebre compositore alemanno.

Oltre al nome del dottore di Zurigo, quello di Gall e di Spurzheim hanno grande celebrità nel mondo scientifico, e la frenologia non presta punto meno di maraviglioso che la scienza di Lavater. Noi racconteremo ancora a nostri lettori a questo proposito un altro aneddoto singolare (1).

(1) Della verità di questo non ci facciamo punto garantiti. L'Estens.

Niuno ignora che Gall, l'illustre fondatore della scuola frenologica, non esciva mai da una conversazione senza avere esaminato al minuto il cranio e le protuberanze caratteristiche di tutti coloro che vi si trovavano uniti. Ciascuno si prestava volentieri a questa operazione, e per fissarne i risultati, il celebre frenologo seco sempre recava un portafoglio ove annotava i nomi di tutti quelli che si sottomettevano alle sue sperienze, e quanto aveva su ciascuno rilevato. Ora nel soggiorno di qualche mese che fece a Milano incirca trentacinque anni fa, egli aveva particolarmente notato in una società un musicante assai giovane, che era la delizia di tutti pel suo spirito e per le sue arguzie. Ecco ciò che Gall scriveva a proposito di questo giovane; cioè abbiamo da un intimo amico dell'illustre scienziato.

Occhio sfavillante - Sorriso fino e intelligente - fronte prominente e spaziosa - ispirazione - genio creatore - energia - grazia - fecondità -

Il nome del giovane musicante era Rossini, nome a quell'epoca al tutto sconosciuto; eppure come poteva farsi una enumerazione più accurata e completa di tutte le qualità che hanno poscia risplenduto nelle produzioni del gran maestro?

Questi due fatti raccontati troveranno per certo molti increduli. Chi vorrebbe però sostenere che la scienza non possa aver la chiave delle facoltà dell'uomo? Senza dichiararci difensori del sistema di Gall, o della dottrina di Lavater, noi desideriamo che le sperienze sieno continuate, e ciò pel bene dell'arte musicale, e di coloro che vi si consacrano. In grazia delle rivelazioni della scienza fisionomica e frenologica, ognuno sarebbe avvertito; chi è veramente chiamato, e chi ha la forza de' mezzi naturali potrebbe seguire la strada a cui è disposto, e gli ingegni mediocri farebbero a meno di mettersi in una carriera ove sarebbe loro appena dato di poter vegetare. R. e G. M.

NOTIZIE VARIE.

— Parigi. La Commissione per l'erezione di un monumento alla memoria di Cherubini, ha diretto una circolare a tutte le Società Iarmoniche della Francia e straniere, onde sollecitare il loro concorso. Si darà una grande rappresentazione dall'Accademia reale di musica e dell'Opera Comica unite a profitto della sottoscrizione che continua ad esser sempre aperta al Conservatorio e presso gli editori di musica Troupenas e Schlesinger.

— I musicali concepimenti di cui il maestro de' maestri fregio lo *Stabat Mater* hanno stimolato molti compositori istromentisti a comporre alcune fantasie che non mancheranno di riuscire assai interessanti agli amatori. Già comparvero presso Troupenas: *Souvenirs du Stabat, deux suites* par Adam; *Grande Fantaisie* par Kalkbrenner; e *Grand Caprice* par Wolf: questi tre pezzi per solo pianoforte. Labarre e De Bériot hanno pure pubblicato *due quartetti* per violino e pianoforte sopra vari temi dello *Stabat*. Rignault infine presentò a' violoncellisti le sue *Meditazioni Religiose* sull'ultimo lavoro di Rossini, il quale si spera vorrà proseguire a dotare l'Italia di concerti, che ogni nazione ci deve invidiare.

— L'Accademia delle belle Arti il giorno 21 maggio, ha aggiudicato il concorso della grande composizione musicale. Eransi sei concorrenti. Il primo premio venne accordato a Roger, allievo di Halevy e Caraffa, ed il secondo a Gauthier e Massé. Devesi notare che i quattro musicanti presenti (Spontini essendo assente e Cherubini morto) avevano dato il loro giudizio in questi termini: Auber e Halevy, non r'è luogo di assegnar un primo premio; Berton e Caraffa, noi siamo di opinione che si possa dare il secondo premio a Roger. Ciò nullameno i signori membri scultori, pittori e architetti che formavano la grande maggioranza, hanno dichiarato Roger degno del primo premio. — La cantata composta da Roger, sebbene alquanto monotona, non troppo originale, distingue per melodie semplici, sostenute, spontanee e ben adatte alle voci. Nella maniera di Massé avvi minor esperienza e scienza ma più distinzione ed eleganza. La cantata di Gauthier non è meno notevole di quella di Massé. Il soggetto del concorso era intitolato: *La Reine Flore légende des rives du Mein, mise en action et dramatisée par M. le marquis de Pastoret*; certamente i giovani compositori di

musica non avevano molto a lodarsi delle situazioni poetiche.

— Altre Solemnità musicali e rappresentazioni a beneficio degli incendiati di Amburgo. La Germania musicale non si dimostrò mai tanto animata da spirito di filantropia patriottica come nell'occasione de' disastri di Amburgo: le più piccole città vi prendono parte. A Weimar il celebre violinista Ernst diede un concerto in cui s'introlarono 2,300 franchi. Il grande artista per sovrappiù generosamente prese egli stesso due viglietti pel suo concerto e li pagò 240 franchi. — A Fulda dal 2.º reggimento d'infanteria si organizzò una serata musicale: la compagnia addetta al teatro di Francoforte si produsse successivamente in alcune rappresentazioni a Maganza, Hanau, Offenbach. — Il comitato del *Festival* di Düsseldorf sotto la direzione di Mendelssohn ivi già arrivato ed accolto con gran distinzione, decise che il prodotto netto di quella solennità musicale sarebbe rimasto agli incendiati di Amburgo. — A Lipsia la rinomata pianista Clara Schumann Viok colse meriti applausi in un concerto il cui prodotto era destinato ad uno stesso benefico scopo. — L'Accademia di canto di Berlino ha eseguito la musica che il principe Radziwill compose pel *Fausto* di Goethe, ecc., ecc.

— Il monumento di Mozart verrà inaugurato solennemente il 4 settembre p. v. a Salisburgo, sua città nata. La solennità sarà magnificata con anloghe feste musicali. Fino ad ora si destinarono all'esecuzione: 1.º una Messa solenne, 2.º il *Requiem* di Mozart, 3.º un gran coro festivo, 4.º due concerti. Tutti i filarmonici e veterani di Mozart sono invitati ad intervenire. Le prove incominceranno il 29 agosto, e le prove generali avranno luogo il 1, 2 e 3 settembre.

ERRATA-CORRIGE.

Negli or passati fogli sono occorsi alcuni sbagli di stampa che è duopo avvertire.

ERRATA CORRIGE

Foglio 22, col. 1.ª pag. 97,
linea 30 • La sospensione
a mezzo riposo •
Col. 2.ª, lin. 16, del p.º IX
• Analoghi •
Foglio 23, pag. 104, col. 1.ª
linea 9 • Maggiore •
Linea 10 • Minore •
Linea 25 • Men forte se-
gno di gioia •
Col. 3.ª linea 16 • I modi •

• La sospensione, o mezzo
riposo •
• Omologhi •
• Minore •
• Maggiore •
• Men forte segno. Il correre
da segno di fretta come la
danza è segno di gioia •
• I modi •

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.º
DI GIOVANNI RICORDI.

AIR VARIÉ

pour le Violoncelle

AVEC ACCOMP.º DE DEUX VIOLONS, ALTO
ET VIOLONCELLE

PAR

MAX. BOHRER

Fr. 5.

TRE FANTASIE

per Flauto e Pianoforte

CONCERTANTI SOPRA MOTIVI DELL'OPERA

SAFFO DI PACINI

COMPOSTE DA

ANT. BAZZONI

Cadauna Fr. 6.

PRODUCTIONS DE SALON

Fantaisies pour Piano et Violon

CONCERTANTS SUR DES MOTIFS FAVORIS

PAR

CEZARY ET L. HERY

N. 4. Gemma di l'ery. N. 5. L'Elisir d'Amore.

Chaque Fr. 5.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 25. DOMENICA
19 Giugno 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, sonnet la nature entière à ses sacantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'épouvante.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 3. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omèoni N.º 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

FRAMMENTI.

Il sentimento religioso indispensabile alla Composizione Sacra.

Pensieri di CARLO BORROMEO di MILITIZ.

(Sotto questa Rubrica noi produrremo quindi innanzi tutti quei brani di critica, di estetica, di storia, o letteratura musicale che ne verranno scontrati nelle migliori opere letterarie di recente pubblicazione, nei giornali tedeschi o francesi specialmente delicati alla musica. Pertanto avvertiamo i nostri lettori a non volerci far solidali delle opinioni varie e dei principj diversi che si manifesteranno in questi Frammenti, ma bensì a ritenere che li veniam producingo come mera espressione di parziali convinzioni artistiche, più o meno indipendenti dalle teoriche che noi professiamo, ma degne pur sempre di essere fatte palesi a chi ama seguire in qualche modo il grande movimento musicale del tempo nostro non solo in Italia ma anche fuori). L'Esten.

«... Oppresso l'artista de' passati tempi da una non meritata, dura ed inesorabile sorte, o dal tedio della vita, egli poetava - almeno cento anni fa - una canzone sacra, estendeva un *Salve Regina*, dipingeva una Santa. Dell'istesso modo la filiale gratitudine alla bontà di Dio spingeva l'artista de' secoli passati all'alta lode, componendo degli inni, un *Te Deum laudamus*, etc. Talmente, e non in altro modo nacquerò le magnifiche opere del pennello e della penna, mirabili anche tuttora, ed è erroneo il credere che Raffaele, Leonardo da Vinci, Palestrina, e gli autori per la maggior parte ignoti de' magnifici inni *Aeternae rector* etc., *A solis ortu* etc. siano nati da una pratica artistica, alla quale noi non possiamo innalzarci. Oibò: anche al giorno d'oggi noi somministreremo nella sfera dell'arte religiosa altrettante opere magnifiche, se avessimo la fede di quei tempi, la quale sgraziatamente è andata perduta affatto per noi. La sola verità regge nella vita siccome nell'arte. Un caso speciale ne abbiamo oggidì nella musica di chiesa, e da alcuni anni mi vennero presentati da giovani compositori delle messe e salmi e simili, una metà de' quali mi rivoltava per una esuberante impudenza delle loro melodie ed istrumentazioni, mentre l'altra metà, quantunque scritta nello stile rigoroso, eccitavano la mia compassione per la loro rigida freddezza e pel misero spirito ond'erano animate. Colui, il quale al pari

di me, 40 anni di sua vita consacrò esclusivamente alla musica, ed osservò l'andamento della sua cultura, può ben mettere innanzi aneli' egli una parola. Più che vi riflette, tanto più mi s'invigorisce il convincimento, essere la cagione di tale decadenza il religioso indifferentismo che nella nostra epoca fece cotanti tristi progressi. Credo dunque mio dovere di dirne pubblicamente qualche parola. Non ispero già di produrre un cambiamento di vista, è probabile anzi che la mia voce s'estinguerà come quella di un predicatore nel deserto; ma non è nemmeno impossibile che essa non penetri in qualche animo, per consolidarvi un vacillante convincimento.

«È noto che circa la metà dello scorso secolo il così detto periodo illuminato fece un'irruzione in Germania. Il gran tema era di sottomettere tutte le idee trascendentali ad un libero esame. I dotti, gli educatori, le persone private, rispettabili e bassi uomini erano infuriati di combattere i pregiudizj, fra cui annoveravano i libri della religione positiva e della morale. È noto, e si comprende bene che il sensualismo venuto dalla Francia a queste parti rese i migliori servizj, giacché esso trova ovunque i suoi fautori e reclute. Talmente la seconda metà del secolo scorso segna un'epoca in cui la pluralità de' culti abnegava ogni fede, contentandosi del concepimento razionale e morale del cristianesimo. Anche in riguardo alla musica avevasi vergogna di tutti gli usi de' tempi anteriori, si abolivano quali cose superstiziose, ma tornavano ben presto, mentre coll'essersi liberato di ogni positiva credenza, l'animo restò perfettamente vuoto, e il principio religioso inerente all'uomo chiese di essere soddisfatto. La vera musica di chiesa distrutta in Francia, calpesta in Italia coll'adulterazione della musica di teatro, influì pur anche in certo qual modo sulla Germania, ove nell'attuale epoca materialistica e industriale, in cui non si ha voglia nè di pensare e sentire, nè di orare e ringraziare, ma bensì di godere e di far danari, onde procacciarsi ogni possibile piacere, si profana la sacra colla mondana. Simili abusi non si aboliscono sul momento, e tocca alla sapienza de' Governi a sradicarli mano a mano, e formarne uomini più pii. Pertanto la risposta di due quistioni potrebbe in vario rapporto servire all'uopo;

- 1.º *Che cosa è il vero stile di Chiesa?*
- 2.º *Come si genera la disposizione d'animo per iscrivere in questo stile?*

«Già Godofredo Weber disse nella sua *Scuola di Composizione* star male colla dignità della musica di chiesa, la quale dipende soltanto da note majuscole, legature, rigorose preparazioni delle dissonanze, in somma da tutte le leggi dello *stile rigoroso*. Le antiche composizioni sacre di Palestrina, Allegri, ecc. non sono già vere musiche di chiesa per esser scritte in quello stile, ma perchè vi domina uno spirito di profonda divozione, il quale rende anche in loro possibili quelle rigide forme. I più gran musici di quei tempi erano cattolici, educati nella divota venerazione degli usi liturgici della loro chiesa. E se non può negarsi che anche un protestante dotato di fede e di divozione, potrà scrivere una messa divota - e ne abbiamo delle prove -, d'altra parte egli è indubitato che per esempio il *Salve Regina*, lo *Stabat Mater*, la *Litania Lauretana* ed altre cose composte del delicato e commovente culto di Maria, dell'indivinizato fiore femminile, sono concepite dal cattolico con più profondo rispetto e caldo cuore, che non dal protestante nazionale, il quale s'abbandona allo scetticismo e allo spirito d'esame, che costituisce il principio della sua chiesa, prima di pervenire alla poesia dell'animo.

«Il vero stile di chiesa consiste perciò in uno stile libero musicale, atto a produrre melodie devote e commoventi, nel quale, non già come nello stile legato, ogni passo è anticipatamente determinato e prescritto, ed ove predomina il ragionamento ed il calcolo, ma l'intima devota penetrazione dell'oggetto della solennità ispira il compositore a sublimi melodie che gli si rendono possibili mercè un libero maneggio dell'armonia e della ricchezza d'istrumentazione. Non si creda però - fatta astrazione della correttezza - che si abbia da escluderne ciò che si chiama musica lavorata. Anzi le imitazioni, legature e sincopi, ingressi contrappuntistici alternati con liberi passi melodici producono il più incantevole contrasto, e laddove vi ha ragionevole cagione per una fuga, essa deve unire al brio ed al fuoco di moderna istrumentazione il grave de' tempi antichi nella scelta ed elaborazione del tema. Qui è il luogo ove il compositore deve esternare la sua abilità nelle varie dotte combinazioni, senza dimenticare che l'animo sia il principale oggetto nella musica di chiesa.

Veniamo alla seconda quistione: in qual modo si genera la disposizione per iscrivere una tal musica?... Le arti sorelle, la pittura, la poesia, richiedono una cultura scientifica, parte una cultura pratica, le

GAZZETTA MUSICALE

N. 13. LUNEDÌ
28 Marzo 1872.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, — comme la nature entière à ses sautes imitations, — et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'éouvoir. •

J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini e stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omroni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

AVVERTIMENTO

I signori associati a questa Gazzetta invitati ad iscriversi o già inseriti ad un solo trimestre, non dando al nostro Ufficio verun avviso in contrario, continueranno a ricevere i fogli e i loro nomi verranno conservati nel catalogo delle associazioni in corso, sino al finir del semestre.

L'incaricato dell'Ufficio.

CARLO ZANCONI.

CRITICA MUSICALE.

CRISTO AL MONTE OLIVETO.

Oratorio di L. VAN BEETHOVEN, eseguito la mattina del 20 corr. nella gran sala dell'I. R. Conservatorio.

Non sappiamo indurci a sottoseguire pienamente alla sentenza del sig. Fétis, al quale la partizione di Beethoven, *Il Cristo all'Oliveto*, sembra sparsa di una tinta fredda e monotona ch'ei dice essere effetto di una soverchia elaborazione scientifica (1). Certo è che noi pure non vi abbiamo trovata quella ridondanza di frasi cantabili, quella ricca vena di vocali locuzioni che noi italiani amiamo a buon dritto riscontrare in ogni componimento musicale; ma chi voglia farsi ragione della natura del soggetto intorno al quale prese Beethoven a spendere le sue fantasie, di leggeri troverà a scusarlo della povertà di periodi a ritmi melodici e *quadrattati* (per servirci di una parola dell'uso) che se con effetto gradevole si sporgono nei pezzi scenici destinati a colpire i sensi della moltitudine radunata ne' teatri, troppo arrischiando di imprimere un carattere di impropria volgarità alle composizioni che demmo supposti dedicate ad uditori più raccolti e desiderosi di severe emozioni anziché di sensazioni piacevoli e di molli velicamenti. Trattavasi di pannelleggiare coi mirabili colori della musica il gran quadro del divino sacrificio; il figlio di Dio in atto di offrire i suoi patimenti al supremo volere che il destinava all'umano riscatto. Per una sì grande e solenne pittura era mestieri che il compositore si valesse di tutte le più ardite e vigorose risorse della sua arte. La melodia col prestigio de' suoi vezzi, colle dolcezze de' suoi aggraziati sviluppi poteva ben riguardarsi come uno de' migliori mezzi

di effetto, ma non come il solo, e meno poi come il principale. Un maestro dotato di vena melodica più di quanta ne possedeva Beethoven, ma non forte della macchina e veramente poetica sua intelligenza, avrebbe con poca difficoltà ornate le parti cantanti di *Cristo* e del *Serafino* di cantabili soavi, di gentili sortite vocali: i cori degli angeli, trattati alla foggia usitata da molti moderni compositori da teatro, sarebbero svolti con più rotondi e simetrici giri di frasi; i ritornelli, i passi di carattere e fors'anco le *cabalette* non avrebbero mancato di gettare qua e là quei cari sprazzi di melodia che tanto allettano nei cantoni accademici e riescono sì belli anche ridotti per chitarra o aggiustati sugli organi che girano per le strade; ma poi che sarebbe stato del severo carattere proprio al grandioso tema del componimento? in quale modo il più solenne fatto che ricordino le sacre carte sarebbe stato interpretato dall'artista, cui è principale obbligo di subordinare nelle sue creazioni gli slanci dell'invenzione ai dettami della filosofia se pur vuole che rimangano a monumento del suo genio e non si confondano colle opere che la moda oggi corona di entusiasmo, dimani dimentica o sprezza?

Però, sebbene Beethoven in questo suo Oratorio non isfogli esuberanza di cantilene soavi e di ben contornati e simetrici periodi, non manca di vive, colorite ed effettive modulazioni le quali sviluppandosi con perspicua finezza, e le une alle altre succedendosi e tra esse intrecciandosi con bene mascherate suture e con peregrini inganni e transizioni armoniche, imprimono al linguaggio degli affetti quell'aria di ineffabile serenità e grandezza che sola conviensi alla divina natura de' personaggi della breve azione drammatica. E a nostro credere è poi suprema l'arte del compositore in questo che i modi del fraseggiare applicati all'uno, all'altro e all'altro di essi personaggi, il Cristo, il Serafino, il San Pietro, recano una impronta sì speciale che facilmente l'indovinare da essa sola quale diverso modo d'azione essi abbiano nella sacra rappresentazione. Si osservi, a cagion d'esempio, con quale castigata e affettuosa serenità si manifesti, nell'indole grave e a un tempo patetica delle modulazioni, il carattere del divino Redentore, tutto sublime rassegnazione e mistica tristezza; e per contrapposto con quale effusione celestiale esprima il Serafino i suoi sentimenti di adorazione verso la suprema virtù del figlio di Dio; con quanta aggiustatezza e sobrietà di accenti si dipinga il con-

trasto degli affetti da cui è commosso il coro degli angeli nell'aspettazione dell'inenarrabile sacrificio! Ne si dica che il nostro soverchio entusiasmo pel genio pittoresco di Beethoven scuota il nostro spirito al punto di farci sentire più di quanto il compositore o volle o seppe manifestare. Noi siamo certi che non potrà non essere del nostro avviso ogni uditore dotato di non volgare animo il quale si faccia ad ascoltare il sacro componimento con una indipendenza di giudizio che escluda ogni veletà di pedantesco confronto o di approssimazione con altre musiche della giornata, e si concentri a debitamente comprenderne le ispirazioni sublimi. Per l'altra specie di uditori la musica di Beethoven è parola morta.

Ma finora non abbiamo tenuto discorso che della parte melodica di questa partitura, ossia di ciò che più propriamente serve alla espressione degli affetti diversi onde sono compresi i pochi personaggi della succinta ma solenne azione.

Ne rimane da osservare con quale magistero sovrano il sommo compositore, merce il sapiente uso dell'orchestra, avvalorato dai più eletti tesori dell'armonia, ottenesse di far compiuta la svariata pittura in tutte le sue manifestazioni non psicologiche, in quelle cioè, che sono meglio destinate a colpire la fantasia anziché a toccare il cuore. — E in questa parte, per quanto culto noi italiani siam tratti a dedicare ai nostri sommi compositori, Beethoven va messo al disopra di tutti. Ben s'appose quell'arguto critico tedesco il quale, raffigurando a foggia di una piramide la scienza stromentale, disse esserne Haydn il piedestallo; somigliò Mozart al corpo della piramide stessa, ed il grande autore del *Fidelio*, Beethoven, al culmine; e aggiunse che, guai a chi voglia spingersi più alto! ci corre pericolo di precipitare e fiaccarsi.

E per vero, la potente dottrina di ritrarre colle risorse dell'orchestra i possibili fenomeni fisici e morali, ossia di eccitare in modo lo spirito dell'uditore che abbiano a svegliarsi in esso le emozioni poco men che medesime, ove di que' fenomeni fosse o spettatore o partecipe, nessuno più in là di Beethoven poté vantare finora. E questo noi affermiamo non tanto fondati sul giudizio de' più dotti scrittori di cose musicali, ma ed anche pel profondo commovimento che di fresco provammo al sentire l'Oratorio di cui teniam discorso. In esso, ogni idea di artificio scientifico o di ingegnosa collocazione e intreccio di parti e in certo modo assorbita da un mi-

(1) Vedi Dictionnaire universel des musiciens.

quali, nel caso che l'artista non riesca nella sua vocazione, gli offrono tuttora la possibilità di una esistenza come dotto, come maestro, ecc. Non così nel compositore, se non è contemporaneamente virtuoso su qualche strumento musicale. Chi dunque crede di aver vocazione a compor musica esamini prima di tutto il vero suo talento musicale e la direzione di tutto il suo essere. Il più alto uso che possa farsi di tutte le arti, e conseguentemente anche della musica, è il loro impiego al culto della religione. Una fantasia vivace, un talento per inventare melodie gradevoli e brillanti possono, in unione all'abilità e sperienza, formare un valente compositore di camera e di teatro; lo che non basta per un vero compositore di chiesa. Egli deve esser altresì dotato di un animo devoto, di quella mistione di divozione e di puro amore che costituiscono l'indole di un carattere religioso. Chi non ha fede, chi non riflette sul senso del *Kyrie*, sulle parole del *Salve Regina*, *Requiem* e di simili inni sacri, scriva pure de' walter, marcie, musiche di camera e di teatro, si contenti del ben meritato applauso popolare, ma non si renda colpevole d'impiegare l'arte sua al culto dell'Altissimo, non avendoci la vocazione.

Ma sento domandarmi, non è egli possibile che nello stesso compositore vi sia unita la fantasia profana e religiosa? . . . Può essere, e questo era il caso di Mozart, ma non lo era di Gluck, né di Beethoven, e nemmeno del grande Sebastiano Bach ed havvi innumerevoli compositori moderni, i quali dovrebbero essere respinti dalla chiesa, e chiamati invece in teatro. E perché il compositore ha d'essere grande in tutte le specie di musica? Klopstock non scrisse commedie, Ruffale non dipinse paesaggi, e Claudio Lorenese non dipinse ritratti e cose storiche. Se ognuno scrivesse soltanto quella specie di musica a cui ha vocazione, vi sarebbe per verità un minor numero di compositori e maggior vantaggio per l'arte. Sgraziatamente la cosa non è così, e per guadagnare il pane ogni giovine compositore occupa qualunque posto, compone quel che vuole e come si desidera - *hinc illae lacrymae!* (Dalla *Gazzetta Musicale Universale*).

SCHIZZI BIOGRAFICI.

GIOVANNI PAISIELLO.

ARTICOLO II.

(Vedi il foglio N. 24).

La non breve dimora fatta da Paisiello nelle regioni settentrionali dell'Europa avea dato al suo genio un indirizzo novello. Per meglio gradire al gusto dei popoli del nord, più disposti dalla fredda loro natura a compiacersi delle studiate combinazioni della scienza che non delle spontanee emanazioni dell'ingegno, egli erasi volto a dar vigore al suo stile con elaborate combinazioni armoniche più di quanto non facesse prima in Italia, ove ancora si avevano principalmente in pregio le cavatine e le arie, nelle quali la voce del cantante è parte assoluta e il resto della concertazione non serve che di lieve e trasparente fondo al ricamo. In vece di dar lode a Paisiello di questo progresso da lui fatto nell'arte della drammatica composizione, il mondo filarmonico italiano di quel tempo,

che, a que' giorni come al presente, non dava prezzo se non a quanto in fatto di musica si conformava meglio ai limitati suoi gusti, accolse poco favorevolmente l'esimo maestro di ritorno dalla Russia, e lasciò che di lui corresse e prendesse consistenza la voce essersi poco men che spento il suo estro tra i freddi ghiacci del settentrione, e poco doversi ormai aspettare da un compositore che osava concepire le sue Opere con un novello ordine di idee e abbandonare il facile e vezzoso stile col quale aveva esordito sul teatro, per adottarne altro più succoso, più maschio, più ricco di tinte svariate e robuste.

Ma l'autore dei *Filosofi immaginari* e del *Mondo della luna*, sicuro e confidente di se stesso non si sgomentò dell'ingiusta prevenzione che lo attendeva a Roma ove era stato chiamato a scrivere l'Opera buffa *L'amor ingegnoso* pel carnevale del 1785.

Questo spartito accolto sulle prime con freddezza si vide minacciato di una caduta al finale del primo atto e non si rialzò che al secondo. Ferito dall'idea dell'affronto soltanto minacciato, Paisiello, avvezzo com'era da lungo tempo a non progredire che d'uno in altro trionfo, fece in se proponimento di più non iscriverne pei teatri di Roma, e osservarsi in fatto che egli più non accettò impegni per questa capitale. « E singolare, dice il signor Fétis, che i romani, dopo avere addimosttrato si poca inclinazione per le Opere scritte da lui in Russia, abbiano poi provata tanta simpatia pel suo *Barbiere di Siviglia*, una tra queste, da voler far espriare a Rossini l'audacia di comporre una novella musica sul medesimo soggetto ». E nondimeno, senza nulla detrarre al pregio della composizione paisielliana, quanta distanza da questa all'Opera buffa per eccellenza dovuta alla mirabile vena del maestro di Pesaro? Nel primo la spontaneità, il garbo, la chiarezza, il vezzo piccante delle idee, l'intreccio delle parti offerte con una maestria irreprensibile, l'impronta insomma di un ingegno elegante, forbito, pieno di piacevolezza e di grazia; il tutto però soffuso di una lieve tinta di monotonia che talora potrebbe tacciarsi di grettezza, se a salvare in parte da questa condanna il compositore di Napoli non gli giuvasse la data dell'anno in cui scrisse il suo *Barbiere*: nell'altro *Barbiere* all'incontro, il mirabile potere di una fantasia che si spiega con tutte le più svariate tinte, che pare si riaccenda nella medesima esuberanza degli effetti; le melodie più pure, più originali e bizzarre, profuse senza detrimento della chiarezza e della spontaneità delle modulazioni e della unità nel concetto; la verità comica, il giuoco teatrale recati a un punto di evidenza che mentre credi udire conversare naturalmente quei personaggi, si vivamente posti in contrasto fra essi, per un prestigio tutto singolare, l'accorgi che cantano d'un canto perenne, ineffabile, ecc... Il *Barbiere* di Paisiello è il lavoro d'una mente ordinata, chiara, precisa, sicura e conscia de' propri mezzi e pronta ad accorrere cogli aiuti della scienza ai monomi stenti della fantasia; quello di Rossini è il miracolo dell'arte in cui tutto è vinto dall'onnipotenza del genio! è un modello di perfezione che emana dalla immaginazione più sfarzosa quasi ignara o non curante delle sovrane bellezze della sua creazione!

Napoli, ove dopo la semicaduta dell'*Amor ingegnoso* dato a Roma fu chiamato Paisiello per invito del medesimo re, ottenne quasi sola i prodotti della sua fantasia che

col crescere dell'età pareva andasse ritemperandosi più viva e feconda.

Tredici anni egli visse in questa Capitale, nel corso dei quali compose le sue più belle partiture, quelle cioè nelle quali sono più evidenti una toccante sensibilità e una rara eloquenza del cuore « pregi la cui sorgente, al dire del sig. Fétis, Paisiello non trovò che nella sua testa. » Le Opere di cui qui intendiamo parlare sono: *La Molinara*, *La Nina pazza per amore* e i *Zingari in fiera* le quali videro la luce appunto in questo felice periodo della vita del grande compositore napoletano.

Modello di grazie musicali e di maliziosa leggiadria è la tanto famosa cavatina « *Chi vuol la Zingarella* » nei *Zingari in fiera*, e il finale di quest'Opera si svolge con un fare sì largo e con un sì ingegnoso intreccio di parti che pochi pezzi concertati della vecchia scuola hanno maggior merito di invenzione e di composizione. Anche l'aria comica nell'atto primo di questo medesimo spartito « *T'che alla linea - Fornì frasi*, né la ostentata eleganza dello *stroil pentagono* » è grandemente lodata da quanti nello scrivere buffo apprezzano, non l'accevallamento imbarazzato delle mentali (che spesso è indizio di estro fiacco eccitato per isforzo) ma la sobrietà e la semplicità de' pensieri e il naturale svolgersi di uno o due di essi guidati con maestrevole giro a tutta interessare la chiara e nitida orditura.

La *Nina* o *La pazza per amore* è stimata, a giudizio d'ognuno, il capolavoro di Paisiello. È mirabile in essa la pittura d'una passione profonda che gittata nell'anima di una giovinetta piena di ardente sentire, si la signoreggia e la invade che la misera ne perde il senno. In poche musiche moderne, o forse in nessuna l'espressione del dolore morale, il linguaggio degli affetti più profondi del cuor femminile son recati a maggior punto di verità. Nel porre il *Barbiere di Siviglia* di Paisiello a raffronto con quello di Rossini, abbiamo data un'incontestabile superiorità al maestro de' nostri giorni, ma per lo stesso sentimento di giustizia dobbiamo aggiungere che egli non arrivò mai a dipingere i moti più teneri del cuore, e ad essere così semplice e a un tempo così effettivo nel patetico, come vediamo addimosttrarsi Paisiello in questa *Nina* che veramente può essere proposta ad istudio di quanti mirano all'eccellenza nella musica che noi chiameremo *intima*, prendendo questo vocabolo nel senso col quale è usato a indicare una specie di poesia e di romanzo destinati all'analisi e alla pittura dei più reconditi affetti e ad offrire l'immagine di quelle lunghe lotte psicologiche onde son combattuti i cuori in preda alla passion dell'amore e a tutti i tormenti morali che a questa si accompagnano.

Fra i compositori de' nostri giorni o ci inganniamo, o ne pare che il solo Bellini, nella meravigliosa sua *Sonnambula* abbia molto bene addimosttrato lo studio che ei fece dello stile della *Nina* di Paisiello, pieno di appassionatazza e di soave melanconia, e a giusto momento svariato e allegrato da tinte più vive, e da più animati disegni. Se i limiti di una biografia non cel vietassero vorremmo ora qui istituire un confronto fra la *Nina* del vecchio maestro di Napoli e la *Sonnambula* del contemporaneo siciliano, e far chiaro quanta analogia di genio artistico riscontrar si possa in questi due spartiti, salve per altro sempre le differenze risul-

tanti dal grande progresso che dai tempi di Paisiello ai nostri venne facendo lo stromentale, e quelle che derivano dall'inequal merito dei due drammi, semplice il primo di una semplicità che confina colla insipidezza, l'altro ordito con gusto molto più moderno e per conseguenza sparso di piccanti incidenze, e pieno di vita e di interesse. A questo luogo dovremmo dire alcune cose anche della *Nina* del maestro Coppola, ma abbiamo le nostre buone ragioni per tacere su questo particolare argomento.

Ora, per riprendere il filo della nostra biografica narrazione aggiungeremo, che per l'assenza di Cimarosa e di Guglielmi, Paisiello con molta sua soddisfazione si trovò in Napoli senza competitori, perocché verun altro compositore di que' tempi, tranne i due nominati, poteva osare erigersi a suo rivale. Tornato ch'ei fu dalla sua dimora in Russia accettata da Ferdinando IV l'incarico della direzione della sua real cappella alla quale andava congiunto l'elemnto di mille e duecento ducati.

Nel 1788 il re di Prussia gli fece fare delle molto larghe offerte per ottenere ch'ei si trasferisse a Berlino, ma Paisiello con nobile delicatezza, resistè ad una seduzione che altre volte aveva signoreggiato il suo spirito, e rimase fedele all'impegno contratto colla Corte di Napoli. Indi a poco invitato a fare un secondo viaggio in Russia allegò per un rifiuto i motivi stessi che gli avevano valso presso la Corte di Berlino. Anche da Londra gli pervennero delle profferte, ed erano queste sì laute che Paisiello, per non poterle accettare pienamente, impedito dai vincoli del contratto col re di Napoli, le accolse almeno in parte, e mandò all'impressario del teatro italiano di Londra la partizione della *Locanda*, opera buffa che poi venne prodotta anche sulle scene di Napoli coll'aggiunta di un nuovo quintetto, e col titolo *Il Fannico in berlina*.

Nel 1797 il generale Bonaparte proponeva a concorso la composizione di una marcia funebre destinata a onorare le esequie del generale Hoche. Paisiello e Cherubini inviarono ciascuno il componimento dimandato, ma Bonaparte facendosi giudice del merito delle due partiture come se si trattasse di due piani di battaglia, assegnò di suo ampio arbitrio la palma all'autore della *Nina*, pel quale aveva una pronunciatissima prefezione, e lasciò poco men che inonorata la composizione di Cherubini, la quale al dire del sig. Fetis, valca molto più di quella del suo competitore fortunato.

(Nel prossimo foglio il fine).

B.

DELL'ISTROMENTAZIONE

ARTICOLO IV.

(Vedi i fogli 3, 8, 10, 19 e 21)

Gli stromenti da fiato, di legno, di metallo o di ottone, a ancia o senza ancia, a chiavi, a pompa o duttili, si dividono in numerose famiglie, le quali, quasi tutte, nello stato in che si trovano oggi delle orchestre, e in grazia delle molte parti d'insegnamento neglette nel nostro Conservatorio di Parigi, sono qual più qual meno imperfette. Non solo noi qui a Parigi manchiamo di molte nuove maniere di stromenti che facile sarebbe di creare con poco

di spesa, ma ancora di quelle che in Germania si usano, di quelle che noi medesimi conosciamo, di quelle che i grandi maestri hanno riconosciute e adottate nei loro capolavori, e di quelle finalmente che un'orchestra rinomata dovrebbe ad ogni patto possedere.

Ma, senza troppo andare avanti per ora, il fatto emergerà chiaro da sé nell'esame che noi ci proponiamo di fare di queste diverse famiglie di stromenti.

La prima specie si compone degli stromenti a doppia ancia (oboe, corni inglesi, fagotti, fagotti per quinta e contraffagotti).

L'oboe manda un suono boschereccio, pieno di tenerezza e, direi quasi, di timidezza. Esso nondimeno è adoperato ne'tutti, senza aver considerazione alla virtù del suo timbro, che in questo caso va fra il rumor confuso e niuno effetto speciale produce. Così è della più parte degli altri stromenti tutti da fiato. Si vogliono senza più eccettuare quelli che hanno un'eccessiva sonorità, o un timbro assai deciso, forte e potente. Veramente, senza mettersi sotto piede e l'arte e il buon senso, non si possono questi impiegare come semplici stromenti d'armonia. Tali sono i tromboni, le officeldi, i contraffagotti, e, in molti casi, le trombe sciolte, e i corni-bassetti. Il candore, la grazia innocente, la dolce gioia, o il dolore d'un'anima oppressa, convengono agli accenti dell'oboe; egli, nel cantabile, esprime questi affetti a meraviglia. Ancora male non se gli affa un certo grado d'agitazione; ma bisogna ben guardarsi di non ispingerlo sino ai gridi della passione, sino al rapido slancio dell'ira, della minaccia o dell'eroismo, perchè quella sua voce agro-melata diviene allora insufficiente e torna in ridicolo. Alcuni de' grandi maestri, e Mozart fra gli altri, non hanno cansato questo inconveniente. Ne' loro spartiti si incontrano certi passi la cui intenzion passionata o l'accento marziale stranamente discorda col suono degli oboe che li eseguono; e ne risulta non solo mancanza l'effetto, ma contrasseno fra la scena e l'orchestra, fra la melodia e l'istromentazione. Un tema di marcia, sia pur egli il più bello, il più deciso e il più nobile, perderà tutte queste qualità ove sia affidato agli oboe; alcun poco ne conserverà se si assegna ai flauti; quasi tutte le conserverà se ai clarini. Nel caso in cui, per cagion di dare maggior ripieno all'armonia, e maggior forza alle masse degli stromenti da fiato messi in opera, s'avrà indispensabile necessità degli oboe in un pezzo della natura di quelli che ho sopra accennati, sarà bisogno almeno allora di servirli in modo che il loro timbro, sconveniente a un tale stile, vada interamente confuso ed assorbito fra quello degli altri stromenti in guisa da non potere essere osservato. I suoni gravi dell'oboe, di cattiva tempera e spiacevoli quando sieno scoperti, possono convenire in certe strane e gemebonde armonie, uniti alle basse note de' clarini e al re e mi bemolle medio de' flauti e de' corni inglesi. I tuoni acuti quasi tutti striduli e penetranti poco sono dilettevoli; solo i mediani sono deliziosi. Questo centro medio sta fra il sol in seconda riga e il do sopra le righe; e dentro questo spazio vogliono essere scritte le frasi melodiche, da chi ama che l'oboe le canti con tutta l'espressione e purezza di che è capace. I passi diatonici (tolte pochissime eccezioni) poco convengono agli oboe, e meno ancora loro si addicono i rapidi arpeggi. Gluck e Bee-

thoven hanno inteso a meraviglia come debba essere usato questo timbro prezioso. L'uno e l'altro di loro debbono all'oboe le profonde emozioni prodotte da molte delle loro belle pagine. Basti, quanto a Gluck, citare il solo dell'oboe nell'aria di Agamemnone nell'*Ifigenia in Aulide*: « In cor suonar già sento »; que' pianti d'una voce innocente, quelle supplicazioni incessanti e ognor vive potrebbero elle convenire ad altro stromento che all'oboe?... E il famoso ritornello dell'*Ifigenia in Tauride*: « *Sventurata Ifigenia!* » E quell'altro grido ingegno dell'orchestra quando Alceste, nel colmo dell'entusiasmo e tutta compresa del suo magnanimo sacrificio, per la tenera rimembranza de' suoi figliuoletti, interrompe fieramente la frase del tema: « Senza te viver potrei? » per rispondere alla commovente reminiscenza istrumentale colla straziante esclamazione: « O figli miei! » E la dissonanza di seconda minore nell'aria d'Armida, sotto il verso: « Del! toglietemi all'amor! » Tutte queste cose sono sublimi non solo quanto al pensiero drammatico, alla profondità dell'espressione, alla copia e bontà della melodia, ma ancora quanto alla istromentazione e alla mirabile scelta che l'autore ha fatto degli oboe in fra tutti gli altri stromenti, in molti o poco atti a produrre somiglianti impressioni.

Beethoven ha richiesto ancora di più dal festevole accento degli oboe: ne sieno esempio il solo dello *scherzo* della sinfonia pastorale, quello dello *scherzo* della sinfonia con cori, quello del primo pezzo della sinfonia in si bemolle, ecc.; ma egli non ne ha tratto minore partito, loro assegnando tristi accenti di desolazione. Ciò può vedersi nel solo minore della seconda ripresa del primo pezzo nella sinfonia in la, nell'andante episodico del finale della sinfonia eroica, e specialmente nell'aria del *Fidelio*, quando Floristano, morente di fame, si crede, nella sua delirante agonia, avere intorno la sua famiglia piangente, e mesce i suoi lamenti angosciosi agli interrotti gemiti degli oboe.

Il corno inglese è il contralto dell'oboe; ciò importa che egli ha, partendo una quinta al di sotto della sua nota più grave, la medesima estensione dell'oboe. Il timbro del corno inglese meno penetrante, più velato e grave di quello dell'oboe, non si presta, come l'altro, alle festevoli melodie agresti. Egli non potrebbe né anco piegarsi a strazianti frasi; e gli accenti d'un vivo dolore quasi si direbbe gli fossero interdetti. La sua è una voce melanconica, mistica, e sempre nobile. La cui sonorità esprime lo scomparire, la lontananza (6); e ha un non so che di sfumato, direi quasi come di voce lontana; per il che esso va anteposto ad ogni altro istromento, quando si tratti di commovere col rimembrare le immagini e i sentimenti del passato, e quando il compositore vuol toccare la corda secreta delle tenere ricordanze. Il sig. Hailey se n'è servito molto lodevolmente nell'accompagnamento della sua bella cavatina di Rachel nel secondo

(6) Parrà forse a qualche lettore che il sig. Berlioz in questi suoi articoli sulla varia indole degli stromenti rechi una finezza di sentimento poetico che sa allora di astruseria; ma questi sfoci di una mente troppo inclinata a recare l'analisi metafisica in argomenti che noi Italiani siamo avvezzi a considerar un po' più materialmente, vogliono essergli perdonati in grazia delle molte savie e originali riflessioni in che ce li offre avvolti, e della non comune dottrina onde i suoi pensieri s'io sempre opportunamente avvalorati.

L'Estes.

atto della *Juive* « Pour lui, pour moi, mon pere ». Nell' adagio d'una moderna sinfonia, dopo avere ripetuto all'ottava bassa le frasi d'un oboe, come farebbe la voce d'un adolescente messa in contrasto con quella d'una fanciulla, ne ripete i frammenti (alla fine del pezzo) con un sordo accompagnamento di quattro timballi, mentre tutto il resto dell'orchestra si tace^(a). I sentimenti di lontananza, d'oblio, di doloroso isolamento che si risvegliano nell'anima di certi uditori per questa melodia piena di abbandono, non avrebbero una quarta parte della loro forza se ella fosse cantata da altro stromento e non dal corno inglese. La mischiatura de' gravi suoni del corno inglese con quelli delle basse note de' clarini, e delle tenute de' corni, durante un tremolo de' bassi, dà una nuova sonorità speciale, atta a colorire coi suoi minacciosi riflessi quelle idee musicali in cui dominano il sospetto e l'ansietà! Questo effetto non fu conosciuto né da Gluck, né da Mozart, né da Weber, né da Beethoven. Se n'ha un ottimo esempio nel duetto dell'atto quarto degli *Ugonotti*, ed io credo che il sig. Mayerbeer sia il primo che l'abbia fatto sentire in teatro.

(Sarà continuato).

(a) Il sig. Berlioz accenna qui ad una delle sue idee fantastiche.

VARIETÀ.

— In uno dei passati fogli di questa *Gazzetta* abbiamo affermato che mentre nella nostra Italia la Musica viene considerata tutt'al più come mera arte di pas-tempo o come professione di pronto e agevole lucro, in Inghilterra, in Francia e in Germania essa è avuta in molto maggior conto. Alcuni fatti recenti ci occorrono a sostegno di questa verità per quanto specialmente riguarda i due ultimi paesi o nominati. Accennammo già nello scorso nostro numero con quale spirito d'incoraggiamento il Comitato della Accademia delle Belle Arti di Parigi, chiamato ad aggiudicare i premi al concorso della grande composizione musicale, insistesse con maggioranza di voti, per volerli attribuire a tre principali concorrenti sebbene le composizioni di questi non fossero al tutto degne di tanto onore; ora vediamo la Giunta formata per l'erezione del monumento destinato ad eternare la memoria di Cherubini, sollecita e zelante dell'assunto ufficio indirizzare lettere a tutte le società filarmniche di Francia e di fuori per invitarle a concorrervi, e lieta di vedere coronate di felice esito le proprie cure. Ma il fatto più importante e più valevole a dimostrare la considerazione in che è tenuta in Germania l'arte musicale è certamente questo che tra gli otto o nove eccellenti artisti compresi fra coloro cui S. M. il Re di Prussia conferì ultimamente la novella decorazione del merito scientifico e artistico di fresco istituita, quattro appartengono alla Musica, e sono Rossini, Meyerbeer, Mendelssohn-Bertoldy e Liszt.

CARTEGGIO.

Chiariss. sig. Estentore

Piacque al sig. T. rimandare l'accusa di errore a coloro che asserivano essere erronea l'asserzione che la sillaba *si* venisse trovata da Guido d'Arezzo, allegando l'autorità di Gafforio, di Laborde e di Village. Poiché io sono fra quelli che osservarono l'errore del sig. T.,

prego V. S. chiariss. d'inserire nella *Gazzetta Musicale* queste poche linee, che servono a chiarire da qual lato sia la verità.

Per assicurarsi che Guido non sia l'inventore della settima sillaba, basterebbe forse riflettere che egli la visse nella prima metà del secolo XI, e che il *si*, quella sillaba che, distruggendo il sistema delle *mutazioni*, ha tolto tanto difficoltà al sistema delle *mutazioni*, non fu in verun luogo praticato prima della metà del secolo XVII. Nulladimeno, se molti storici (vale a dire tutti quelli che vissero dopo l'invenzione della settima sillaba, salvo i tre summenzionati) riferiscono ad un'epoca molto posteriore la *di* del *invenzione*, perché atterersi all'autorità dei pochi, scalfando quella dei molti, e massimamente che Gafforio, benché antico, ha scritto non meno che cinque secoli dopo Guido? Ma v'è di più. Gafforio, nelle sue opere, non proficisce mai parola che abbia la benché minima relazione con la pretesa invenzione di Guido; e Laborde, ben lontano dall'attribuirgliela, nel suo *Essai sur la musique*, tomo 3.^o fasc. 2.^a, dice queste parole: *Il est bien singulier qu'un homme aussi habile que Gui, ne se soit pas avisé de nommer le septième son,..... et qu'il ait préféré cette suite si compliquée des nuances, une opération aussi aisée que l'est celle d'un septième son; e più abbasso: il nous sembla qu'on s'accorde généralement à convenir que le si fut ainsi nommé par un Musicien du dernier siècle, nommé LE MARIE. Quanto al Village, essendo scrittore affatto moderno, è unico ad attribuire l'invenzione del *si* a Guido, non crediamo ch'ei possa avere un'autorità competente.*

E a proposito degli Schizzi storico-musicali, affinché la *Gazzetta Musicale* non cammini in niuna parte a ritroso, io vorrei ancora pregare il sig. T. di accertarsi se il sistema di Guido costasse veramente di tre esacordi, o non fosse di sette; se Guido abbia lasciato sussistere od abbia abolito il *disantus* per quinte; se sia positivo che Palestrina sia stato scolare di Goudimel, o se questa non sia piuttosto una semplice opinione di qualche storico; se la Messa detta di *Papa Marcello* sia stata veramente composta d'ordine del Pontefice, oppure se questi non abbia permesso che fosse eseguita per istanza fattagli dal medesimo Palestrina; se in una parola, egli ha attinto da buone fonti i fatti dei quali tesse i suoi Schizzi.

E prego infine il medesimo sig. T. di non voler riguardare questi miei dubbi come nuove accuse, che io gli muova, sibbene come stimoli all'attenta ricerca della verità.

Perdoni, sig. estentore chiarissimo, la libertà che mi prendo e mi creola quale sono di V. S.

Di Torino, alli 10 di Giugno 1842.

Delegato Servitore
LUIGI ROSSI.

NOTIZIE VARIE.

— GENOVA. La *Felicità* nuova cantata in due parti con poesia dell'illustre Cav. Romani e con musica espressamente composta dal chiariss. maestro Federico Ricci è un lavoro che credo sopravviverà all'occasione che lo fece nascere, e come tale merita che se ne faccia menzione anche in un foglio che ben poco si cura degli effimeri trionfi teatrali, die cento altrui trombe annunziate con incessante ribombo. Così ci scrive un nostro corrispondente figure.

— VIENNA. Il clamorosissimo esito ottenuto nella Sala del Ridotto dalla *Mad. Mater* Rossini perfetta ed in quella sua integrità eseguita sotto la direzione abile ed animata del maestro Donizetti, dalla Tadolini, Brambilla, Malvani e da Donzelli, Moriani, Castellani, Badiali, Varesi, Derivis, ecc. con numerosi coristi orchestra aumentata, deve nuovamente servire a persuadere ognuno che per voler coscienza di un lavoro, se non del merito intrinseco, almeno dell'effetto di una composizione del genio e indispensabile sentirlo interpretata con espressione e precisione. I giornali viennesi compaiono sempre nuove lodi alla nuova Opera di Donizetti. Siamo desiderosi di avere ad udirla quanto prima convenientemente eseguita sulle nostre maggiori scene, onde ci sia data occasione di recare di essa il nostro personale giudizio, e di accertarci che i grandi encomi alla medesima compartiti furono ampiamente meritati.

— PARIGI. Un articolo del nuovo regolamento del Conservatorio stabilisce che per lo meno ogni mese nel corso dell'anno scolastico debbano essere degli esercizi lirici e drammatici. Il nuovo direttore Aubur non ha punto tardato a metter in pratica quello importante articolo. Domenica passata si eseguì il secondo Atto dell'*Orasio* di Corneille, la *Frage* di Marivaux, ed i due primi atti del *Barbiere di Siviglia* di Rossini. L'orchestra, diretta da Alard, ed interamente composta da allievi esegui una Sinfonia di Haydn e quella del *Barbiere* con un brio del tutto giovanile. Nell'Opera specialmente si encantarono Gassier che disingannava la parte di Figaro e madamigella Houvry, incaricata di quella di Rossina: i cori ed i pezzi d'assise sono stati eseguiti con molta precisione. Non avvi dubbio che questi esercizi non abbiano grandemente a contribuire sui progressi degli allievi.

— Si esegui recentemente in un concerto della Sala *Filarmica* una sinfonia a grande orchestra composta da madamigella Leopoldina Blahetka in cui notasi una introduzione di uno stile largo e severo ed un solo di clarinetto di squisita soavità. La Blahetka viene annoverata fra le più celebri pianiste della scuola moderna, e le molte sue opere per pianoforte sono in generale apprezzate in Germania. Essa vive ritirata a Boulogne-sur-Mer, ove coltiva la sua arte con quell'amore e con quella modestia che caratterizzano il vero artista.

— La celebre Madamigella Mars venne nominata ispettrice delle scuole di declamazione nel Reale Conservatorio di Parigi. Questa nomina, al dire della *France Musicale*, destò molto malcontento, per la semplice ragione che assorbendo una parte dei fondi dello stabilimento rende sempre più improbabile l'elezione a sostitutori del Conservatorio stesso, di Emanuele Garcia e di Duprez.

— La *Gazzetta e Rivista Musicale* di Parigi promette di pubblicare quanto prima un piccolo romanzo musicale del cav. Giulio Leonate che ora trovasi in Venezia. Il titolo di questa nuova produzione dello spiritoso romanziere è: *Le Joueur de viole et le Lygeon de la place Saint-Marc*.

— LONDRA. Gli inglesi hanno giudicato l'*Elena da Felice* di Mercadante in un modo non troppo favorevole all'egregio autore; si stampò: *on trouve cette musique criarde, trop chargée d'harmonie et pauvre de mélodie*. - Thalberg anche in questa stagione è il lion musicale più in voga.

— PIETROBURGO. Il gran pianista Liszt ottiene in questa capitale un grande successo. Egli ora fece pubblicare un Capriccio in Sol maggiore del celebre Settimino di Beethoven da lui trascritto per pianoforte solo. Queste due opere trovansi a Parigi presso Bernardo Latte.

— MOSCA. Camillo Sivori concittadino ed allievo di Paganini sarà concerti da lui dati ottiene grandi encomi e non minor lucro. Questo giovane violinista italiano, che può gareggiare con molti concertisti della scuola francese ora celebrati in Europa e che qui si fecero applaudire, non è meno d'ammirarsi per la sicurezza, agilità, forza nel superare le più astruse difficoltà dell'arte, che per alcune sue composizioni assai brillanti: il suo concerto coll'originale calenza è un pezzo de' più notevoli. Grassi che per molti anni con tanta lode diresse l'orchestra di questo teatro e Sivori evidentemente provano che l'Italia anche in fatto d'istrumentisti occupa un rango distinto.

— Le solennità musicali destinate a soccorso degli incendiati di Amburgo continuano in Germania; ed è vero conforto il vedere l'Arte Musicale già sì nobile per se stessa, fatta splendida ministra dello spirito filantropico che tanto onora il nostro secolo. A Magonza il giorno del *Corpus Domini*, le bande dei diversi reggimenti prussiani si unirono a cinquanta coristi e diedero una Grande Accademia nei pubblici Giardini della Città. Quel giorno stesso la compagnia di canto dell'Opera di Francoforte recossi essa pure a Magonza nel proposito di darvi una rappresentazione medesimamente a beneficio degli sventurati Amburghesi. Ciò fu già annunziato nel nostro antecedente foglio.

• Le rappresentazioni, concerti e solennità musicali a profitto degli incendiati di Amburgo (così la *Gazzetta Musicale* di Parigi) continuano in tutta la Germania con un fervore di patriottismo e di filantropia che non si potrà mai lodare abbastanza. A Monaco si rappresentò *Caterina Cornaro*, Opera di Halevy. A Berlino si eseguì la *Creazione* di Haydn ove cantò la Schroeder-Devrient. A Colonia si darà quanto prima, od è forse già data, una rappresentazione degli *Ugonotti*, Opera nuova per quella Città. Il ricavo di queste diverse pie beneficenze fu considerevole. Liszt che non lascia mai sfuggire alcuna occasione per mostrarsi generoso e filantropo, diede un concerto a beneficio degli incendiati di Amburgo, che produsse circa quaranta mille rubli.

— Il prodotto delle sottoscrizioni individuali pel monumento da erigersi alla memoria di Cherubini, nella sola Parigi dal 29 Aprile al 3 Giugno ammontò a franchi 2433. Aubur l'autore della *Muta di Portici* si sottoscrisse per 200 franchi.

— L'undecima Grande festa Musicale annua delle Società Filarmniche (*Liedertafeln*) del nord della Germania avrà luogo a Minden nella Prussia nercata il 18, 19, 20 Giugno. Gli esecutori saranno dai seicento al settecento. Ecco il programma di questo *Festival*. Parte stromentale. 1.^o Sinfonia in re maggiore di Mozart. 2.^o Sinfonia pastorale di Beethoven; 3.^o Sinfonia dei Frances-Juges di Berlioz; 4.^o Sinfonia di Ries. Parte vocale. 1.^o Messa in re minore di Cherubini; 2.^o Inno di Mendelssohn-Bartholdy; 3.^o Inni religiosi di Plopost, positi in musica da Meyerbeer. 4.^o Il *Giudizio Universale*, Oratorio di Schneider.

— Sono sì rade le occasioni che ci si offrono di accennare con lode delle nuove composizioni musicali non appartenenti al solito genere fragoroso-gridatorio-cabalistico-teatrale, che in verità la poca volta in cui siamo chiamati a menzionare qualcuna, proviamo una vera particolare compiacenza. Per tanto ci affrettiamo a dire che molto fu encomiata la nuova Messa scritta appositamente dal Maestro Chioechi per la Chiesa detta della Fava, in Venezia, nella ricorrenza della festa di San Filippo Neri, il 27 Maggio scorso. Ricordando questa solennità Musicale, la *Gazzetta Veneta* così si esprime:

• La Musica del Chioechi fu tutta sacra, quindi grave ed insieme festevole; e lungo dal cattivo costume di profanare l'orecchio dell'ascoltatore d'ovvero, sollevava l'anima rapita dalle sante armonie alle preghiere ed ai voti, e benché non adattera e senza reminiscenze teatrali pure sortì splendido effetto collo stile moderno.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 26. DOMENICA
26 Giugno 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai Signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'enouvoir.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, cc. vorranno essere mandati franchi di porto.

AVVERTIMENTO

AI SIGNORI ASSOCIATI.

A) I Signori Associati alla Gazzetta Musicale sono avvertiti che col presente numero ha fine la pubblicazione del 1.º Semestre. Ricevendo essi il primo foglio del 2.º Semestre che si distribuirà domenica prossima, saranno ritenuti come iscritti per tutto il corrente anno, salvo che non diano in tempo altro avviso in contrario.

B) Nell'Antologia Musicale si accoglieranno come per lo addietro quei soli squarci di composizioni classiche che parranno i più atti a dar idea delle varie scuole di musica e dei diversi stadii di progresso percorsi dall'arte. Con questo proposito venne ideata l'Antologia Musicale, e al medesimo sarà essa attenuta inalterabilmente.

Però, a far tacere il lamento di coloro tra' signori Associati ai quali, non sapiamo con quanta ragione, sembra increscere che la scelta dei pezzi di musica destinati a comporre la detta Antologia sia dettata da troppa austerità e da special predilezione ai maestri così detti antichi, si pubblicheranno alternativamente altre più brevi composizioni di gusto al tutto moderno e di genere tutt'altro che severo.

Queste non entreranno a far parte dell'Antologia classica, ma verranno date gratis dal sottoscritto Editore proprietario della Gazzetta, il quale si propone di corrispondere così al molto favore accordato alla sua intrapresa.

Col presente foglio della Gazzetta, che è l'ultimo del suo primo semestre, si unisce il pezzo di Clementi intitolato Due Capricci per Pianoforte, Opera 55 che forma il N.º 6 dell'Antologia Classica.

Congiuntamente al foglio della Gazzetta che darà principio al secondo semestre e che verrà pubblicato la Domenica prossima, si darà il primo dei pezzi di musica di gusto moderno che il sottoscritto editore destina in dono ai signori Associati

Milano il 25 Giugno 1842.

GIOVANNI RICORDI
Editore-Proprietario.

LETTERATURA MUSICALE.

DI ALCUNE

STORIE DELLA MUSICA

Consigli ai nostri Artisti Musicali.

Una tra le precipue mire avute da chi si propone la fondazione di questo giornale, fu veramente eccitare i nostri virtuosi, professori, maestri, dilettanti e tutti in genere coloro che all'arte musicale più o meno seriamente si dedicano, ad occuparsi anche della parte letteraria dell'arte stessa, e principalmente di quella che riguarda la sua storia presso gli antichi e presso i moderni popoli. Non è qui luogo, né ora noi ci proponiamo di far chiaro quanto contribuisca allo sviluppo e all'elevazione dell'ingegno artistico la educazione letteraria, quella educazione cioè che aiutando lo spirito a spaziare fuori dei limitati confini della parte tecnica di un'arte qualunque, lo avvezza a vedere i più alti rapporti che essa ha colle altre arti sorelle, non che i legami nei quali ella s'attiene ai grandi principj filosofici, vera e prima fonte d'ogni miglior perfezione degli umani studii. Ove entrar volessimo in simile argomento troppe cose avremmo a dire, e troppi lamenti dovremmo far intendere, che per verità nella Italia nostra, tanto vanamente adulata da chi non sa che ingannarla sulle vere condizioni del suo grado di coltura e di civiltà è grave torto di lugiardo patriottismo; nell'Italia nostra, dicevamo, in ispecie nel fatto della musica, vi è troppa povertà di buone istituzioni destinate al sopraccennato scopo, e troppo debole vi arde la fiamma per la quale gli intelletti si accendono del più puro amore del sapere. — Ommettiamo adunque di venir facendo il tristo quadro della poca coltura letteraria a cui sono limitati la maggior parte de' nostri Artisti musicali, ommettiamo, almeno per adesso, di lamentare il debolissimo amore che essi hanno agli studii della parte speculativa e filosofica della musica, non che di quella che riguarda le sue storie, le sue biografie, e procuriamo in vece di additar loro sommariamente alcune delle fonti a cui potrebbero attingere ove mai per un caso fortunato, taluni di essi dalla lettura di questo articolo si sentissero invogliati a procacciarsi un po' di dottrina in codesto si trascurato ramo della loro alta educazione artistica.

Cominciamo dal dichiarare di non voler

qui riferire che alcuni cenni intorno alle principali opere riguardanti la storia generale della musica, non che le più accreditate raccolte biografiche. Troppo lungo lavoro e difficile assunto sarebbe quello di voler offrire un quadro, per quanto incompleto e sommario, degli scritti sì antichi che moderni riguardanti la letteratura storica della musica. Ma i libri che noi verremo qui nominando, non senza spendervi intorno qualche parola a forma di giudizio, saranno almeno i pochi che noi vorremmo vedere nella piccola biblioteca di ciascuno de' nostri maestri e professori, artisti di musica in genere, per poter formarci di essi un'opinione che valga a severarli dalla turba dei semidotti masticatori di crome.

In Francia la letteratura storica della musica è rimasta in uno stato di nullità quasi fino al presente; solo da alcuni anni in qua alcuni colti Artisti ed eruditi di quella nazione si sono dedicati allo studio dei monumenti della storia di quest'Arte, con una perseveranza di vedute e di indagini che promette per l'avvenire non poche buone opere su questo importante soggetto.

Fin dal 1713 l'illustre Bonnet scrisse una *Storia della musica e dei suoi effetti, dalla sua origine, fino al presente*; ma questa opera non mantiene tutto quello che sembra annunziare il titolo, poiché non si occupa che di Lulli, Blainville scrisse una *Storia generale e filologica della musica*, che si pubblicò nel 1767. E questa per verità concepita su più vasto disegno, ma vi abbondano le erronee citazioni, e la dottrina di che si fregia, non è sempre la più sicura. Il voluminoso trattato sulla musica, di Laborde, non è che un ammasso indigesto di materiali attinti a tutte le fonti senza discernimento e senza gusto. Il *Saggio sulla Musica antica e moderna*, di Kalbrenner, è quasi per intero consacrato alla musica dei Greci e degli Ebrei, sulla quale egli sparse ben poca luce.

Noi quindi non consigliamo i nostri Artisti a ricorrere a questi vecchi autori francesi per procurarsi delle buone nozioni storiche intorno alla musica. — Ripontandoci a scrittori più moderni cominciamo dal raccomandare loro l'attenta lettura se non lo studio dell'applauditissimo *Riassunto filosofico della storia della musica*, che l'illustre signor Fétis premise alla sua grande *Biografia universale dei musicanti*. E questo riassunto un lavoro pregevolissimo, e dal lato dell'erudizione e da quello della critica. Sono in esso offerti sotto i suoi più luminosi punti di vista i diversi periodi dei progressi dell'arte presso le varie na-

zioni; e con rapida narrativa e ordinato disegno l'autore li viene seguendo dai primi esperimenti di essa presso gli antichissimi popoli fino alla splendida epoca del più grande fra i compositori. Arrivato al periodo moderno il sig. Fétis, nel suo grande quadro storico, abbandona saviamente la narrazione sviluppata, per attenersi a più rapidi cenni sommarii e per le più ampie notizie si riporta alle estese biografie che dei singoli artisti ei viene offrendo nel corpo della vasta sua opera.

La lettura di questo *Riassunto Storico* riuscirà di grandissimo profitto agli amatori della erudizione musicale, e noi saremmo molto più meravigliati ch'esso non sia stato per anco volgarizzato, se non sapessimo come i libri di vera importanza ottengono tra noi pochissima fortuna.

Anche le *Curiosità storiche sulla musica* del medesimo signor Fétis sono un'opera della di buon grado vedremmo fra le mani di quei nostri signori artisti cui dovrebbe almeno piacere procacciarsi le più superficiali notizie intorno alle più piccanti vicende della musica e gli aneddoti più curiosi relativi al grado vario di importanza in che essa è avuta presso le diverse nazioni.

La storia compendiate della Musica, del sig. Stafford, che dall'inglese tradusse in francese la signora Adele Fétis, con note, correzioni ed aggiunte del sig. Fétis, è essa pure un'opera di molto pregio: l'originale inglese fu pubblicato ad Edimburgo nel 1850 ed i giornali vi riconobbero i pregi che si convengono ad un'opera destinata alle persone desiderose di procacciarsi delle nozioni intorno alla storia musicale attenendosi ai soli fatti generali. Ad imitazione della più parte degli scrittori inglesi sulla storia della Musica che succedettero a Burney ed a Hawkins, il signor Stafford attinse dagli importanti scritti di questi due eruditi, materiali pel suo *Compendio Storico*. Però questo sarebbe riuscito imperfetto e non al tutto acconcio ai bisogni dei lettori francesi se la traduttrice, coll'assistenza del dotto suo consorte, non adoperava a migliorarlo con notevoli rettificazioni ed aggiunte. Aggiustato a questo modo il *Compendio Storico* del sig. Stafford è libro ottimo la cui lettura riuscirà utilissima ed anche gradevole alle persone cui simile studio debbe essere, non che di giovamento, necessario.

I tedeschi hanno con molto amore coltivato lo studio della storia della musica. Fra le molte opere in questo genere scritte in lingua tedesca sono molto pregevoli i due volumi del dottor Forkel intitolati *Allgemeine Geschichte der Musik*, e stampati a Lipsia nel 1788. Senza potersi dire superiore alla critica, questa storia contiene nondimeno molte notizie utili: se la morte non avesse colpito il suo autore al momento di pubblicare il 5.º volume, è cosa probabile ch'egli avrebbe dissipata in parte l'oscurità in che ora è avvolta la storia della musica alemanna.

Ma egli è certo che i nostri artisti saranno sempre meglio consigliati ad aver ricorso ad opere italiane anziché straniere, e fra le prime sarà principalmente da menzionare la tanto nota *Storia della Musica* del padre Martini. Noi non lasceremo però di osservare, col dovuto rispetto alla memoria dell'insigne antiquario, che il grande quadro ch'ei delinea delle vicende della musica presso gli antichi Greci è privo di bellezza, e da molto povera filosofia ani-

mato. Una sovrachia pretesa all'erudizione storica, o dirò anzi archeologica, ne rende piuttosto noiosa la lettura, e simili libri, chechè si pensasse negli andati tempi, vogliono essere stesi con gusto, con vivezza di stile, con novità e garbo di vedute, acciocchè gli studiosi sieno invogliati a meditarli ed eccitati da un tal qual diletto a procacciarsi l'istruzione cui sono destinati.

Un'opera scritta con molto maggior spirito e con vedute estetiche d'alquanto più elevate è dovuta alla penna vivace dello spagnolo Artega. E qui è facile comprendere che intendiamo parlare delle *Rivoluzioni del teatro musicale Italiano*, di questo libro che ameremmo vedere nelle mani di tutti i nostri signori compositori, virtuosi e maestri di canto, professori in genere di musica. Le *Rivoluzioni del teatro italiano* dell'Artega furono scritte in italiano, e narrano con bell'ordine e con sottili riflessioni le vicende per le quali questa grandiosa forma dell'ingegno umano, l'Opera in musica, che tanto onore arrecò allo spirito artistico dell'Italia, sorse pressochè da nulla, e ingrandita dalla potenza d'immaginazione e dai nobili studii di alcuni insigni, si sparse in breve tempo per tutto il mondo e diventò il più desiderato, il più acclamato, il più meraviglioso tra gli spettacoli destinati a ricreare le società civili e con savio indirizzo a ingentilire i costumi. Eppure chi il crederebbe? - In Italia, ove si pretende che tanto sia avuto in onore il teatro musicale, in Italia ove il melodramma è oggetto delle speranze, dei timori, delle avidhe brame e dei sospiri di tanta e tanta gente che si aggrappa alle diverse professioni per le quali esso vive, come il naufrago alla sola tavola di salvezza a lui lasciata dalla procella, in Italia, questa pregevolissima opera che ne svolge tutta la storia e ne ritrae i mirabili progressi, e ne addimstra la somma artistica importanza; in Italia non solo non è letta che da pochissimi eruditi, ma neppure si sospetta dalla moltitudine de' musicanti ch'ella esista!

« L'opera dell'Artega, dice il sig. Fétis, è la più importante sulle rivoluzioni del teatro musicale; è la sola nella quale si trovi l'erudizione, senza pedantismo delle fine vedute senza pretensione, gusto, eleganza di stile e non spirito di parte ».

Noi ci lusinghiamo che il giudizio di questo dotto critico oltremontano varrà ad indurre i nostri signori artisti a procacciarsi un sì riputato libro, onde colla lettura di esso far acquisto di quelle generali nozioni intorno alla musica che con loro non poca vergogna la maggior parte di essi al presente non posseggono. B.

ESTETICA MUSICALE.

ARTICOLO V (1).

ANALISI

Di alcuni artifizi del Contrappunto.

Abbiamo osservato l'armonia determinare il carattere dei suoni melodici, e rendere l'orchestra non solo il sostegno delle voci, ma il compimento dell'espressione musicale che squarcia a così dire il velo onde l'animo è ricoperto, e ne palesa tutta l'interna commozione. Rimane ancora ad osservarla nei quadri in cui più personaggi, o un intero popolo sono rappresentati, vogliamo dire, nelle combinazioni di più me-

lodie contemporanee, nei grandi unisoni, nei canti per terza o sesta, nelle imitazioni, e nella fuga, onde scoprire qual parte possano prendere nell'espressione musicale questi massimi artifizi del nostro contrappunto.

XXIII. Ai vantaggi che l'armonia reca alla musica già prima contemplati è da aggiungersi quello di potere in un medesimo punto rappresentare gli affetti, ancorchè opposti di più individui colla riunione di più melodie contemporanee. Ora da questo accoppiamento di melodie debbono risultarne necessariamente i tre moti comparativi, cioè il moto retto, l'obliquo ed il contrario, non potendo a meno di progredire l'una rispetto all'altra o nella medesima direzione e con ritmo eguale, o con direzione diversa e con ritmo eguale o vario. Vediamo la cosa in grande.

XXIV. Il moto retto non può praticarsi che all'ottava o unisono, alla terza o sesta. Fra stromenti di forza presso che pari, ma di diverso carattere, l'unisono produce un carattere misto e nulla più.

XXV. Fra voci indica un sentimento che spinge e modifica con assoluto impero le volontà, o le dirige ad un sol punto.

Siccome però tali tratti non presentano una varietà proporzionata ai mezzi, raro e che riescano interessanti, se non trattisi di un pieno coro che dia loro una forza materiale di suoni sufficiente e a dimostrare la grandezza di quel sentimento e a trascinare irrevocabilmente in quello anche l'uditore.

A intendere come un sentimento ingigantisca allorchè si scorge dominare la volontà di più individui in proporzione del loro numero, si ricordi l'introduzione della *Norma* alla musica « *Dell'aura tua profetica*, spiegantesi in una melodia semplicissima all'unisono, e l'effetto che ne risultava al Teatro alla Scala eseguita da un coro di trenta individui rappresentante quasi un intero popolo perchè riempiva il vano della scena.

Un sentimento che ha dominato tante volontà non diventa egli grande, imponente? In questo caso più che in ogni altro si addice una melodia semplice e chiara, sia perchè più facile ad eseguirsi da molti, sia perchè semplice e chiara è sempre la natura di tali sentimenti.

L'unisono di poche voci non potendo assumere siffatta grandezza fa sentire la mancanza di varietà e diviene una parola troppo debole, una tinta troppo sbiadata; epperò il ricorrere ai canti per terza e doppij sarà miglior partito, ove il sentimento che muove gli attori non urti col senso di tali canti che ora spiegheremo.

XXVI. Delle due parti che eseguiscano una melodia per terza o sesta l'una ha sempre l'apparenza di primeggiare sull'altra, onde anche il volgo dice, fare il secondo ogni volta che nella canzone intonata in alcuno, un altro aggiunge la terza o sesta. Ne tale preminenza è già esclusiva della parte più acuta, ma si di quella che trascorre sui suoni più caratteristici del tono, e che più dell'altra potrebbe reggersi da sola. In queste melodie vi è dunque l'immagine di una potenza che agisce di proprio impulso, e di un'altra che da quella prende norma. E siccome, se il tratto è di qualche attenzione, accade spesso che or l'una, or l'altra alternatamente primeggi, quell'immagine si fa più viva, e rappresenta quell'unione di voleri che amore si appella. Dal che sembra potersi

(1) Vedi i fogli di questa Gazzetta N.º 43, 22, 23, 24.

concludere, cotesti canti mal convenire a quegli *a due* in cui i personaggi rappresentano potenza reciprocamente avversa, ben inteso che qui trattasi non di qualche frammento di frase sparso qua e colà, ma di interi periodi così tessuti. L'unità di affetto delle melodie per terza è tale che eseguite a pieno coro acquistano la forza dei grandi unisoni, come il vediamo nel coro « *Guerra, guerra* » della citata Opera *Norma*.

XXVII. Ma nelle situazioni drammatiche non sempre i personaggi di una scena sono commossi da un medesimo affetto, o la medesima causa agisce su tutti ad un modo e con eguale intensità, escludendo quelle modificazioni che i diversi temperamenti, interessi e passioni possono produrvi. In tali casi l'unisono o le terze non possono convenire che a quelli che possiamo sopprimere nell'egual situazione d'animo; per gli altri si dovrà ricorrere a canti totalmente diversi, o ai giuochi d'imitazione rette o inverse, secondo la differenza più o men sentita degli effetti.

Nè da ciò vuoi argomentare che i canti doppi in cui primeggiano i moti obliqui e contrario sconvengano a quelle situazioni in cui due personaggi sono commossi da eguale affetto, che anzi ancorchè fosse l'espansione deliziosa del più tenero amore, li riputiamo sommanente accoppiati a rilevarne l'effetto a quel modo che il pittore atteggia diversamente le figure del suo quadro benché egualmente commosse; perchè infatti così veggiamo succedere nelle naturali espressioni, le quali, benché d'un carattere affatto simile, sono infinitamente svariate. Il senso della parola, e l'accento oratorio unitamente al carattere delle singole melodie determinano l'espressione indipendentemente dall'idea destata dal moto contrario e obliquo, e questo accoppiamento non ha più altro ufficio che di interessare a maggior attenzione e rendere più profonda l'impressione voluta dall'artista. Fin qui di pochi personaggi.

XXVIII. Se poi una medesima melodia viene a dominare nelle varie parti di un gran coro successivamente ripetendosi in ben disposte imitazioni e secondo le norme della vera fuga, l'espressione di un affetto unico diversamente modificato sarà tanto evidente da non aver bisogno di parola a rischiararla.

La difficoltà meccanica della fuga ha fatto credere che mal si possa colla medesima esprimere qualche situazione drammatica; che questo genere di composizione mal si confaccia col gusto comune tendente al semplice ideale, per la qual cosa (in Italia) più non si scrivono fughe che da qualche Maestro di chiesa zelatore di vecchie usanze; mentre dai più si reputa un avanzo di barbarismo scolastico, da cui tormentati un tempo ora fuggono come dal letto di Procuste.

Ma tale non debb'essere l'opinione dell'artista che ragiona, e vuole arricchirsi di tutti i mezzi che l'arte gli fornisce, non si ristando per fatiche e studio.

Egli è falso che la fuga non possa piacere al pubblico, od essere nulla più d'un *noioso capolavoro dell'Arte*, come piacque a Rousseau di chiamarla; e il volerlo asserire sarebbe come dire non poter esservi bellezza nel *Giudizio* di Michelangelo, nella *Scuola d'Atene* di Raffaello, e in tanti altri grandiosi dipinti perciò solo che contengono molte figure. E la fuga è appunto un quadro di molte figure che qui sono

rappresentate dall'incontro simultaneo di più idee melodiche le quali non ponno render difetto ove siano disposte con bell'ordine e senza confusione: possiamo anzi osservarvi lo stesso magistero che in un bel dipinto, nel quale la bella disposizione fa immaginare ancor più figure di quante in fatti vi sono effigiate. Del pari è falso il credere che non si possa costruire la fuga con melodie moderne ed espressive, ma solo con canti e nodi antiquati. I canti della fuga vogliono essere semplici e schietti onde vi si possano contrapporre senza confusione altri canti secondari, e i canti semplici e schietti sono appunto i più espressivi e belli in ogni tempo.

Ma ciò che deve renderla accetta al pubblico (tanto in chiesa che sulla scena) si è che venga adoperata quando e come il sentimento lo esige; e allora sarà intesa ed apprezzata, che costituirà la vera parola espressiva dell'Arte.

Così il pittore non trascoglie già quei soli colori che son belli a vedersi separatamente, ma quelli che possono meglio imitare ciò ch'ei vuole, e quando al giudizio immediato dell'occhio sfuggano le tinte adoperate e si presenti naturale l'obbietto imitato ogni colore diventa bello.

Il vero effetto della fuga, come già si è detto, si ottiene dal pieno coro così come l'effetto dell'unisono, essendo entrambi riferibili ai sentimenti di un intero popolo, e perciò se trattandosi di poche parti, all'unisono sono preferibili i canti per terza, alla fuga del pari potremo anteporre l'imitazione libera ideale, o i canti doppi con bell'intreccio combinati.

Conclusione dell'Analisi.

Ecco decomposta l'Arte ne' suoi elementi, e trovato siccome non si dà suono di cui non si conosca la causa materiale senza che siamo portati ad ascriverlo ad un essere vivente; che il tono è l'immagine della forza morale; che il ritmo ha rapporto con tutti i movimenti e perciò si riferisce allo stato, all'azione della forza fisica; che la melodia sta invece dell'accento, e delle inflessioni della voce nell'espressione degli affetti, mentre l'armonia rappresenta le potenze urtanti, o per meglio dire, il sentimento dell'urto che una vitalità riceve dalle potenze esterne o dalle proprie passioni. Abbiamo veduto di più che questo elemento produce in noi un misto di memorie di prove piacevoli o dolorose, di providenze e di sorprese, vere immagini dei sentimenti di cui s'intesse l'umana vita; che perciò ne porge il mezzo di far conoscere quasi riflessa in uno specchio l'interna commozione della vitalità annunciatesi colla melodia; e di descrivere contemporaneamente l'affetto di più vite, o personificare i più intimi sentimenti. Abbiamo ravvisato del pari come ogni istromento musicale ha relazione con sensi diversi ed un'attitudine particolare a particolari espressioni; per la qual cosa l'orchestra ha una vera potenza pittrice, e concorre all'espressione colle voci.

Dalle quali cose ci sembra poter concludere essere la musica vera arte d'imitazione il cui tipo, meno che nelle circostanze che naturalmente rendono suono, è riposto nel più intimo fonte della sensibilità e dell'affetto.

XXIX. Egli è perciò che il vero bello musicale consiste nell'evidenza dell'espressione, così come accade nella pittura. Che se si voglia opporre esservi moltissime Opere

dal comun sentimento riputate bellissime senza che perciò dirsi possano vere imitazioni, come un motivo, una sinfonia, un concerto e simili, e vogliasi concludere, la musica essere più spesso e per propria natura produttrice di un bello *sui generis* astratto, ideale, che al solo senso dell'udito, si può riferire, risponderemo col far osservare 1.º Che il linguaggio musicale è rappresentazione di sentimenti sommanente generici, non già della causa individuale che li produce, e perciò stesso comuni a molte circostanze della vita in apparenza disparatissime. 2.º Che perciò ove la musica è divisa dalla parola che ne individua il senso (e lo è non solo quando non vi è canto, ma ogni volta che la poesia non parla di sentimenti o circostanze imitabili) difficile riesce tradurre in parole il vero effetto musicale, benché non perciò meno provato, ed è questo il caso di un bel motivo, di una bella sinfonia, e simili. Dal che nasce che tanto prevale il gusto per la musica drammatica, e la si vuole ridotta in ogni maniera da chi, poco avvezzo a giudicare della natura delle proprie sensazioni, o poco sensibile al bello musicale, ha duopo del sussidio della parola letta, o sentita, o ricordata per diffinire. Risponderemo per ultimo non essere vero bello in quelle opere, in cui solo si cerca di abbagliare coll'idea di bravura e di difficoltà vinta, se a queste non si associi lo scopo di commovere; ammirarsi in tali casi l'ingegno e la insistenza di chi ha superata la difficoltà ma con cuore freddo, ozioso.

Ma se noi non siamo dell'avviso di quell'autore che pose l'espressione musicale *au grès des chinères*, non pensiamo neppure come colui che disse, *Donnez moi la Gazette d'Hollande, et je la mettrai en musique*. Tutte le arti sono circoscritte da limiti fissati irrevocabilmente dalla natura dei loro mezzi ed elementi, ed ogni tentativo per oltrepassarli o dilatarli non può altro produrre che mostruose ed oscure gollaggini. Così la pittura, essendo assolutamente immobile, non può di ogni fatto che imprende a rappresentare esprimere che un punto unico; e se ella volesse esprimere alcuna di quelle mosse che si possono naturalmente supporre ripetibili o durevoli, sarebbe lo stesso che avvertire il riguardante non essere colore ciò ch'ei vede sulla tela. Tale effetto facevano nel celebre quadro di Bruloff: *L'ultimo giorno di Pompei* le due statue squilibrate e cadenti dall'alto, pericoloso disingamo che ne toglie a quei sentimenti che il dipinto pieno di interesse e condotto con somma perizia doveva destarci di compassione e di terrore. Le mosse di un essere animato così come il ripiegarsi di una pianta per impeto di vento si possono benissimo rendere dalle arti immobili appunto perchè ripetibili, e costituiscono anzi un fonte principalissimo di bellezza. Questa mobilità di alcune Arti e immobilità di alcune altre è poi il gran motivo per cui tante bellissime descrizioni poetiche non offrono al pittore che soggetti meschini.

Ci si perdoni se poniamo piede nell'altro terreno in qualche digressione. Esiste fra le Belle Arti un tale legame, che le massime radicali dell'una sono presso che tutte applicabili alle altre. Ne altrimenti può essere, non avendo esse di diverso che il mezzo materiale, ma tutte avendo l'uomo per tipo primitivo ed ultimo scopo.

(Sarà continuato).

R. BOUTHERON.

DELL'ISTROMENTAZIONE.

ARTICOLO V.

(Vedi i fogli 5, 8, 10, 19, 24 e 25).

Nelle composizioni che debbono generalmente avere carattere melanconico, l'uso frequente del corno inglese collocato nel centro della massa istromentale, perfettamente conviene. Allora si può scrivere una sol parte d'oboe e supplire alla seconda con quella del corno inglese. Gluck ha impiegato questo stromento nella sua Opera italiana *Telemaco*, ma senza speciale intenzione, e senza cavarne grande partito; egli non lo usò mai ne' suoi spartiti francesi. Io non so perchè Mozart, nè Beethoven, nè Weber mai se ne sieno serviti. La maggior parte dei corni inglesi sono di cuoio (1), e se ne fanno ancora di legno; i primi mi paiono da preferirsi, poichè il timbro loro è d'un carattere più deciso.

Il fagotto è il basso dell'oboe. La sua considerevole estensione, che abbraccia per lo meno tre ottave, lo rende in moltissime occasioni di grande utilità. La sonorità non ne è molto forte, e il suo timbro privo al tutto di viva risonanza e di nobile sostenutezza, propende al grottesco; del che bisogna saper far conto a luogo opportuno. Le sue gravi note forniscono bassi eccellenti al gruppo intero degli stromenti da fiato di legno. Si scrivono comunemente i fagotti a due parti, ma siccome le grandi orchestre sono sovente provvedute di quattro fagotti, si ponno allora scrivere senza inconveniente a quattro parti reali, e meglio ancora, a tre; essendo la parte grave raddoppiata all'ottava inferiore, per dare maggior forza al basso. Il carattere delle sue note acute esprime l'angoscia e il soffrire, direi quasi, di chi è oppresso, e a talchè si può questo stromento collocare qualche volta sotto una lenta melodia, o in un disegno d'accompagnamento con effetto sorprendente. Laonde il sommosso chiocciare (*gloussement*) che si ode nello *scherzo* della sinfonia in *do* minore di Beethoven, verso la fine del decrescendo, è unicamente da ascrivere al suono un poco sforzato della *bemolle* e del *sol* acuto de' fagotti all'unisono. Quando il sig. Meyerbeer, nella sua resurrezione delle monache, nel *Roberto il Diavolo*, ha voluto trovare una sonorità pallida, fredda, cadaverica, s'è servito delle note estremamente acute de' fagotti, e ha ottenuto l'effetto. I gruppetti rapidi a note legate possono impiegarsi con successo; essi riescono felici quando sono scritti nei tuoni che l'istromento desidera.

Il *Fagotto per quinta*, diminutivo del precedente, il cui diapason è più alto d'una quinta, più non ha luogo nelle nostre orchestre, e il corno inglese vantaggiosamente ne fa le veci. Esso ha però più forza del corno inglese, e il suo timbro è di buon effetto nella musica militare. E poi da dolersi che sia stato quasi del tutto proscritto dalle orchestre di stromenti da fiato, nelle quali i fagotti grandi e piccoli servir potrebbero ad addolcirne l'aspra sonorità.

Il *contraffagotto*, il suo nome il dice, è al fagotto quale al violoncello è il contrabbasso. La profondissima gravità del suo diapason lo rende prezioso, non solo per le musiche militari, ma per le grandi or-

chestre ordinarie, specialmente ne' pezzi di carattere energico e grandioso. Beethoven l'ha posto nel finale della sinfonia in *do minore*, e in quello della sinfonia concori. Ma nessuno lo suona a Parigi, nè s'insegna in questo Conservatorio. Si tenta qualche volta di rimpiazzarlo coll'officleide, il cui suono non ha egual gravità, poichè esso è all'unisono del fagotto ordinario e non all'ottava bassa. Il timbro dell'officleide non ha niente che fare con quello del contraffagotto. Io credo pertanto che meglio si farebbe senza questo stromento, di quello che rimpiazzarlo a questo modo.

Gli stromenti a semplice ancia, come i clarini e i claroni costituiscono una famiglia non tanto attenente di parentato a quella degli oboe come si potrebbe credere. Sopra tutto v'è grande differenza nella natura del suono. I clarini di fatto hanno le voci mezzane più limpide, più piene, più pure e più dolci di quelle degli stromenti a doppia ancia, il cui suono è sempre acre e in certo modo aspro, che può però essere raddolcito per mezzo dell'abilità degli esecutori. Gli acuti suoni dell'ultima ottava, togliendosi dal *do* in terzo spazio, tengono alcun po' dell'agrezza de' forti suoni dell'oboe, mentre che il grave e risentito carattere delle note basse si assomiglia, solamente però per la sua rubesta vibrazione, a quello di certe note del fagotto. Per conseguente il clarino ha tre timbri distinti: quello del registro sopracuto, che vuole senza più essere impiegato nel fortissimo dell'orchestra (alcune note sopracute possono nondimeno essere tenute piano quando l'attacco del suono si stato acconciamente preparato), o negli arditissimi tratti d'un *solo* brillante; quello di mezzo, che si affa alle melodie, agli arpeggi e ai passaggi; e il grave proprio a quegli effetti *freddamente minacciosi*, a que' neri accenti di *pertinace rabbia*, de' quali fu Weber l'ingegnoso inventore. Quando si voglia dare grande rilievo agli stridi penetranti delle acute note, e se si teme dall'esecutore il pericolo d'un cattivo attacco dell'ardua nota, bisogna nascondere questa entrata del clarino sotto un forte accordo di tutta l'orchestra, il quale interrompendosi quando il suono abbia avuto campo di rappresentarsi e spiegarsi, lo lascia allora impunemente alla scoperta. Il destro di collocare opportunamente queste tenute sopracute capita assai di rado. Il carattere de' suoni di mezzo spiranti una certa ferezza che rattenpera una nobile dolcezza, li rende all'incontro acconci all'espressione dei sentimenti e delle idee più poetiche. La frivola gajezza e del pari la ingenua gioja sole paiono punto non convenire a questo timbro. Il clarino è uno strumento poco acconcio all'idillio, ma si conviene meglio al carattere epico, come i corni, le trombe e i tromboni. La sua voce, quella è dell'amore eroico, e se le masse degli stromenti metallici, nelle grandi sinfonie militari, risvegliano l'idea d'un guerresco esercito ricoperto di luccicanti armature, che va incontro alla gloria e alla morte, i molteplici unisoni de' clarini, sentiti nel tempo medesimo, sembrano rappresentare le amate donne, le amanti dal fiero sguardo, dalla profonda passione, che il rumore dell'armi esalta, che in combattendo pur cantano, che coronano i vincitori o muotono insieme coi vinti. Io non ho mai potuto di lontano sentire una musica militare senza essere vivamente commosso da questo timbro femminile de' clarini, e preso da ima-

gini di questo genere, come dopo la lettura delle antiche epopee. Questo bel soprano istromentale, così sonoro, si ricco di penetranti accenti, quando è posto in opera per masse, acquista nel *solo* quel tanto di delicatezza e di misteriosa affettuosità che perde in forza e in slancio. Niente di più verginale, niente di più puro del colorito dato a certe melodie dal timbro di un clarino adoperato ne' suoi suoni mezzani da un valente virtuoso.

Tra tutti gli stromenti da fiato il clarino è il più atto ad imprendere, rafforzare, diminuire e sfumare il suono. Quindi la preziosa facilità di produrre il *lontano*, l'*eco*, l'*eco dell'eco*, e il suono *crepuscolare*. Quale esempio più mirabile di qualcuna di queste dell'applicazione di talora io chieste impressioni, se non la mistica frase del clarino, accompagnata da un tremolo degli stromenti da corda, nel mezzo dell'allegro della sinfonia del *Frey-schütz*!!! non è questa la voce della vergine derelitta, la bionda sposa promessa del cacciatore, che, levati gli occhi al cielo, mesce il suo tenero pianto al fracasso delle alte e serie agitate e squassate dal turbine? O Weber!!!

Io potrei del pari citare l'effetto se non somigliante, almeno analogo d'un canto di clarino, i cui frammenti interrotti con pause sono egualmente accompagnati da un tremolo d'una parte degli stromenti a corda, mentre che i contrabbassi sforzo di tratto in tratto una grave nota che produce sull'armonia una pesante pulsazione. Ma in questo caso l'autore, per dare al suono un accento il più possibile vago e lontano, volle che l'istromento fosse avvolto in un sacco di pelle che dovea far l'ufficio della sordina. Il risultato di questa speriienza e la sonorità per metà scomparsa di questo *solo* di clarino hanno sempre fatto grande impressione su gli uditori. Quest'ombra di musica fa nascere un tristo sentimento che sforza al pianto, lo che non sarebbe dato di ottenere agli accenti più dolorosi; un suono di simil genere desta nell'animo una tristezza qual si prova all'udire le tremolanti vibrazioni dell'arpa eolia (2).

(Sarà continuato).

Berlioz.

(1) Ripetiamo quel che abbiamo detto in altra nota: è peccato che in questa sua analisi dell'indole e mezzi di effetto dei vari stromenti il sig. Berlioz trascenda a soverchio abuso di poetiche interpretazioni! *L'Esteta*.

INDUSTRIA.

I.

CEMBALO DI OTTO OTTAVE

Di fabbricazione del signor Pape di Parigi.

La manifattura degli istromenti di musica s'è arricchita da alcuni anni in qua di preziose scoperte. Ampliandosi sempre più il dominio dell'armonia, non poteva rimanere stazionaria l'industria che presiede alla fabbricazione istromentale. L'istromento poi di cui più particolarmente si doveva cercare di aumentare le risorse era il cembalo, come quello che meglio rappresenta le voci numerose dell'orchestra. Di certo non si è dimenticata la prodigiosa quantità di cembali che vennero posti in mostra all'ultima esposizione degli oggetti di industria in Parigi, e le invenzioni anche più numerose ond'erano raccomandati. Fra tutti i fabbricatori di Parigi, il sig. Pape si distinse per la varietà e la

(1) Questo è un errore che il medesimo sig. Berlioz ebbe a correggere nel susseguente suo articolo: Non vi è specie alcuna di corno inglese di cuoio; vi è bensì il corno inglese ricurvo il quale si copre di pelle perchè meglio sieno uniti i pezzi di legno dei quali è formato.

novità delle sue produzioni. Da quell'epoca, questo valente artefice ha fatto ancora altre innovazioni, ma la più importante è senza dubbio quella della quale stiamo occupandoci.

Il pianoforte di cui si parla è di otto ottave compiute, il suono è d'una sorprendente bellezza e d'una forza non comune: i sette semi-toni aggiunti ai bassi sono così pieni, così puri come nelle ottave che seguono. Quanto alle note acute sono tutte sonore fino all'ultima; però questa parte dello strumento non tocca la perfezione dei bassi. Ciò che in esso più ci colpisce si è che coll'enorme quantità di suoni che possiede, pare più corto, e in tutto meno voluminoso che non sieno i cembali a coda di forma ordinaria. Affrettiamoci ad aggiungere che questa riduzione di formato è uno dei perfezionamenti di cui il sig. Pape si è specialmente occupato in questi ultimi anni.

Sciolto una volta questo problema, l'applicazione ne diventa facile. Il chivvicembalo ad otto ottave ne offre una prova irrefragabile; perchè col sistema ordinario, per ottenere dei suoni simili a quelli di questo strumento sarebbe abbisognato una cassa di grandezza smisurata. Ora, lo scopo del sig. Pape, fabbricando questo cembalo, è stato sopra tutto di mostrare i vantaggi che si possono ottenere col suo sistema di costruzioni.

Noi crediamo che questo fabbricatore sia il primo a desiderare che i pianisti vogliano pur contentarsi dell'estensione ordinaria della tastiera. Checché ne sia, il sig. Pape pare sia facendo in questo momento un nuovo esperimento che consisterebbe a impiegare per questa ottava, aggiunta alle ordinarie, delle lamine metalliche simili a quelle dei cembali senza corde i quali producono dei suoni più robusti di quelli delle corde. Insomma questo fabbricatore, a non dubitarne, caverà un gran partito da questa nuova estensione, e a tale riguardo il passato è garante dell'avvenire.

Da trent'anni il sig. Pape non ha cessato di portare i suoi continui perfezionamenti sopra tutte le parti dell'arte sua, e noi conosciamo più di cinquanta invenzioni patentesi dovute al suo ingegno. Invitati a esaminare il nuovo cembalo di otto ottave, abbiamo potuto convincerci che, sebbene a tutta prima paja esagerata quell'immensa estensione della tastiera, presenta ciò nulla meno un interesse reale per le innumerevoli risorse che offrono le note supplenti, sopra tutto quelle del basso, che contribuiscono potentemente alla ricchezza e alla pienezza del suono; cosicché siamo d'avviso che bisognerebbe piuttosto sopprimere un'ottava alta che levare una sola nota del basso, e se il chivvicembalo è destinato a limitarsi a sette ottave, la tastiera si estenderebbe dopo questo risultato, non dal *do* al *do*, ma dal *sol* al *sol*.

Punto non dubitiamo che tutti i compositori che si occuperanno di osservare questo strumento saranno del nostro parere.

F. M.

Essenziale perfezionamento del clarinetto fatto dal sig. Fingerhut, fabbricatore di strumenti, a Cassel.

Per quanto il clarinetto, fino dalla sua invenzione (nel 1690 da Gio. Cristiano Denner a Norimberga) ai tempi attuali sia stato migliorato da parecchi fabbricatori di strumenti, nominatamente dal rinomato sonatore di clarinetto Iwan Müller, lasciava pur

sempre desiderare varie cose riguardo alla sua costruzione e al suo meccanismo.

Tra le altre cose non si poteva tuttora eseguire un perfetto trillo dal *mi* al *fa diesis* (quarto spazio, quinta riga), e sul *si* (sotto le righe), giacchè coll'aprire la sesta chiave, la nota ausiliare *do* si fa troppo acuta. Tanto più devevi essere riconosciuto al fabbricatore d'istrumenti sig. Fingerhut a Assia-Hassel, al quale dopo lunga meditazione è riuscito di dare un altro meccanismo alla sesta chiave, a guisa del flauto di Böhm, per cui non solo si eseguono i suddetti trilli perfettamente e colla maggior facilità, ma ancora l'accordo di *mi* minore occorrente su e giù sul *mi* nella seconda ottava sotto il rigo. Questo meccanismo è di eguale vantaggioso effetto sul *mi* sopracuto e sul *sol* acuto, e garantisce la loro giustezza.

Gli istrumenti del sig. Fingerhut si distinguono in oltre per la loro bellezza, e lavoro pieno di gusto. Questo suo perfezionamento fu confermato in iscritto, in data di Cassel 1 maggio 1842, dal celebre maestro di cappella Spohr.

BIBLIOGRAFIA MUSICALE.

A.) Opere di Thalberg e Liszt recentemente in Milano pubblicate.

Nella gerarchia musicale trovansi alcuni uomini il cui solo nome è un tassiamo contro l'indifferenza del pubblico ed un'infalibile garanzia di successo. Atrocità essi rimangono inoperosi, su ogni parte sorgono lamenti, e continuamente vengono sollecitati a produrre alcuni che di nuovo, quando poi annunziano qualche nuovo lavoro tutti aspettano ansiosamente il giorno della pubblicazione per acquistarlo e così dettarsi col novello parto della celebrità preletta dalla moda.

Liszt e Thalberg, gli imperanti pianisti della giornata, a preferenza degli altri vanno annoverati fra costesti esseri privilegiati: ogni apparire di una loro nuova opera, sia essa di breve sviluppo e perciò non di rado con immagini proprie, oppure di lunga portata, ed allora con motivi ed andamenti tolti a maestri in voga, e un avvenimento che mette in moto tutti i dilettanti e professori di pianoforte, che sono o si credono in parte d'assai non arte esecutiva meccanica, ormai spinta ad un eccesso veramente straucoevole. Prima di mostrarci a far breve cenno delle composizioni di Liszt e Thalberg or ora fra noi comparse, ci si permetta esteriormente una nostra opinione in rapporto al genere da queste sommità più specialmente nel campo adottato, genere che, tranne ben poche differenze parziali, presso a poco e quasi sempre lo stesso e si può dir che non varj se non per le maggiori o minori complicazioni di per le cantine piuttosto di Rossini o di Donizetti, che di Meyerbeer e Verdi. Thalberg e Liszt, formati come sono di un raro e forte ingegno, ed in cui l'esempio esercita grande influenza sulla massa degli artisti, a nostro credere, almeno di quanto in quanto, dovrebbero immaginare alcune composizioni che per loro merito intrinseco, per la forma e per la condotta avessero a riuscire annunciate dalla posterità. Le *fantasie* o *potpourri* sopra altri motivi non possono sopravvivere di molto all'epoca in cui furono accozzate. Le sole opere basate sopra i felici risultati di una terace immaginativa, di cui senso o di scientificità sicurezza possono aspirare ad una fama duratura. Infatti cui fra i giovani sonatori d'oggi si è mai esercitato colle *Fantasie militari, nautiche, funebri* e colle Opere 73 e 82 di Steibelt (1), colle minute *Variazioni* di Gelineu, e di Winal, oppure colle arie del *Saxone* e dell'*Orfeo* variate da Gramer, ecc. ecc.; pezzi che nella loro novità vennero ad entusiasmo ricercati ed applauditi nelle società musicali?

Fra le creazioni di Clementi, Mozart, Beethoven, Weber e Hummel, quali vengono tuttavia apprezzate ed eseguite dagli intelligenti le poche sopra pensieri altrui o le molte magnifiche *Sonate a solo* o concertate? Le prime forse trovarsi per caso presso qualche bibliomane musicale, nel mentre le seconde, dichiarate splendidi monumenti dell'arte, dal loro esecutore vengono sempre con molto vantaggio consultate. E poi se ne vuole una prova anche fra gli autori viventi? Le *Fantasie* o *variazioni* sopra melodie teatrali tempo fa pubblicate da Czerny e da Herz ora non vengono forse altrettanto riprodotte da coloro che pochi anni sono le vantavano come il *non plus ultra* della musica brillante?

Da tutto questo vorremmo che Thalberg e Liszt deducessero esser di assoluta necessità ricondurre la musica di pianoforte ad un genere in cui l'invenzione possa signoreggiare, lo stile e la fattura possano valere, ed in cui il meccanismo più non sia lo scopo dell'arte, ma bensì il mezzo. Chopin, che non tarò a comprendere una così savia massima, meritosi il titolo di pianista-com-

positore eccezionale. Moscheles, Kalkbrenner, Mendelsöhn, Berlioz, Pixis, e pochi altri ci hanno dato anche pezzi severi, ma questi egregi autori sono da tenersi quali esecutori della vecchia classica scuola. I lettori ci perdonino se alla sfuggita abbiamo toccato un importantissimo argomento a svolgere il quale non basterebbero più fogli: le verità che ponno riuscire d'incremento all'arte ed agli artisti non sono mai abbastanza propagate, e il farsi bandire di esse è la principale destinazione di questa nostra Gazzetta.

Al capolavoro di Donizetti, all'insinuante musica della *Lucia*, che tanto spesso ed in tante guise ha servito a virtuosi compositori ed a riduttori di ogni genere, ricorse anche Thalberg; al pari del despota pianista anche Thalberg; sul magnifico andante del finale secondo, il pianista-tipo ha portato le sicure sue mani, ammantandolo di tutti i seducenti capricci del nuovo suo sistema, sviluppandolo fra un vaghissimo intreccio di accordi, di trilli, di terze, di ottave, di arpeggi, di tremoli ed in fine di velocissime scale, senza che la melodia cessi un sol momento di sentirsi distinta ed efficace in ogni sua parte. Il lavoro di Liszt sullo stesso tema, da varj anni edito dal Ricordi, per forza e robustezza è da porsi al di sopra di quello dell'autore della fantasia su *Montez*; le pagine di questi vincono quelle del trascrittore di Schubert per delicatezza, grazia ed elegante espressione. In quanto ad effetto noi incliniamo pel primo. L'*Andante della Lucia variato da Thalberg* fu pubblicato dal Lucca presso il quale vide pure la luce anche il *Tema e studio fa minore* che per l'incantevole sua bellezza, tanto di concepimento, quanto di chiaro artificio, assai notevole in ispecie, allorché le note ribattute si uniscono al soggetto melodico, non che pel meraviglioso modo con cui nelle varie capitali di Europa venne dallo stesso Thalberg eseguita, già si acquistò un'illuminata fama e venne perlopiù scelto da Adams pel prossimo concorso al Conservatorio di Parigi.

Nelle *Lieder* o canzonette di Schubert, il compositore di musica ultima, troppo presto rapito all'arte, trovansi ispirazioni per tutte le fasi dell'esistenza privata. Sorrisi per tutte le gioje, lagrime per qualunque dolore, preghiere per ogni supplicante; l'anima lascivasi signoreggiare dalla patetica espressione de' suoi canti pieni di melanconia e li accoglie con un'emozione inespugnabile. Ecco il magico potere delle *Lieder* di Schubert con tanto fervore amate in Germania ed in Francia, e che forse a noi sarebbero del tutto sconosciute se Liszt non avesse rese famigliari colle impareggiabili trascrizioni presso i nostri coltivatori del pianoforte l'ottima *Serenata*, il toccante *Desiderio*, la *Barcarola* colle sue ondulazioni voluttuose, il misterioso *Roi des Aïnes*, la fidante *Adieu* che prega fra l'imperverosa della procella, l'originale *Posta*, la commoventissima *Tre Mari*, e molte altre composizioni tutte a Schubert, che figurano sul Catalogo del Ricordi, il quale fece pure tradurre le migliori in lingua italiana.

Liszt ora scelse quattro fra le melodie sacre del creatore di una nuova poetica musica di tanto per camera e da uomo intelligente e coscienza sempre rispettate l'individualità caratteristica del grande modello e conservarne le primitive grazie, trasportando dalle voci al pianoforte quei mistici e dignitosi concetti in taluno quasi senza cambiare ed aggiungere nota, che non sempre dire non sempre fece in altre trascrizioni. Affinché poi le *Melodie Sacre* di Schubert potessero aver un degno riscontro, a Beethoven ebbe ricorso l'immenso pianista, e dalle creazioni sfuggite all'incorparabile genio in un momento di penetrazione religiosa, trasse sei pezzi di una difficoltà piuttosto moderata, i quali risulteranno assai interessanti anche senza il soccorso della parola, e per essi si potrà giudicare quanto il grande germano sinfonista fosse semplice e vero allorché egli voleva essere. Beethoven anche in queste sue *Melodie Sacre* lascia tradire l'autore del *Crato* ed *Orfeo* e della famosa *Messa Solenne*; Liszt, nel trascriverle, si meritò gli elogi a cui è accostumato; in esse non operò meno bene che nelle *Serate Musicali* di Rossini, Donizetti e Mercadante, nelle *Romanze* di Mendelsöhn, nelle *Stoffe* di Berlioz, di Beethoven, e del *Guiglielmo Tell*, e più di tutto negli *Studi trascendentali* di Paganini e nelle *Lieder* di Schubert. — Il riduttore mettendo alla portata degli istrumentisti le composizioni vocali, adopera nella stessa guisa di un incisore con un dipinto; perciò il riduttore per pianoforte, da uno scrittore di cui ora quasi sempre si fa il nome, viene qualificato pel più determinato propagatore dell'arte musicale, come l'incisore o il litografo lo sono di quella della pittura. Ma qual enorme differenza passa dal ridurre come fanno Liszt e Thalberg, a coloro che un tanto al foglio colta maggior trascuratezza alterano e dilanano in cento guise le Opere teatrali per snauia o bisogno di far presto!

Alla pubblicazione degli or accennati lavori di Liszt, l'editore Ricordi fece succedere la *Grande Fantasia sulla Sonnambula* dell'istesso autore, importante opera di una condotta analoga alle già precedentemente applaudite sopra motivi della *Niobe*, del *Furibondo*, della *Lucrezia Torcia* o del *Roberto il Diavolo*. La nuova fantasia principia con una introduzione a movimento moderato ed a passi arditi, nella quale di quando in quando si odono alcuni brani di un coro nel finale primo che in progresso vien tre o quattro volte replicato variando il suono, ciò che serve a dare al componimento una certa qual tinta di unità. La bella melodia dell'andante dell'aria del tenore è quindi posta con molto discernimento e le espressive intenzioni di Bellini sono riprodotte, colorite e modulate con buon gusto e maestria in specie agli arpeggi segnati a terzine. Una evidenza nel *Primo* precede il tema - *Al non meno un mistero*, col quale Liszt volle imitare i corni staccandosi però alquanto dal carattere prescritto dall'illustre autore; poscia dopo dodici battute interviene nel rigo del violino la *caballetta* dell'aria del tenore si meravigliosamente nuova al tema finale dell'Opera, che i due motivi appaiono sempre distinti col loro accompagnamento, a cui in seguito per sovrappiù aggiungesi un pedale a

(1) Il chiarissimo Felis avaricus che Steibelt è stato l'inventore delle fantasie sopra temi favoriti, il che fu cagione di non poco danno alla musica di pianoforte.

trillo sul *si bemolle*, le mani scambiandosi i temi: questo straordinario squarcio in *mi bemolle* a tempo giusto e uno dei nove pezzi che posso offrire la moderna musica per pianoforte. La *fantasia sulla Sonnambula* che grandiosamente termina coll'adagio concertato nel finale primo ci sembra dover essere suscettibile di un delizioso risultato. Sebbene non abbiamo potuto parlare di questa ultima produzione di Liszt (1) se non appoggiati ad una semplice lettura di essa, pure crediamo che non sia eccedere il vero pragmatologo un esito popolare per quanto lo possano comportare le difficoltà che Liszt non può a meno di approfondire ne' suoi lavori, ad attenuare le quali difficoltà non sono sempre sufficienti gli ossia messi a facilitazione di qualche diabolico passo.

B.) Alcuni altri pezzi per pianoforte solo, editi dal Ricordi.

L'Impromptu di Carlo Lickl ha tutti i pregi delle difficili composizioni alla moda, più i pensieri che appartengono al modesto autore, le cui Opere in generale non sono apprezzate quanto valgono: al vero merito però tardi o tosto vien resa la dovuta giustizia.

Il Ritorno della Filleggiatura è uno scherzo in tempo di valz da Fanna tratto da un coro del Bravo che potrebbe piacere a chi si diletta di motivi ballabili. Gambini, il compositore pianista italiano di grandi speranze, ne diede un *Sogno*, o *Melodia di Mercante tradotta pel pianoforte*; parafrasare così può chiamarsi creare, che con ornamenti rende effettiva una cantilena monotona che si protrae per ben otto pagine: è uno sforzo d'ingegno concesso a ben pochi.

C.) Duetti per pianoforte e violino, pubblicati dal suddetto.

Productions de Salon: *Fantaisies sur des motifs favoris de l'Elisir et de la Gemma di Ferry de Donizetti par Czerny et Leon Herz.* - Tutti conoscono Czerny dalle cento opere all'anno. Il nome del violinista Leone Herz non è nuovo nel mondo musicale; la sua individualità artistica è stata determinata col brillantissimi duetti con Lichl sul *Marino Faliero* e sulla *Giuletta* e *Romeo* di Varcay, opere che ponno stare al pari delle più riputate del loro genere. Altre volte Czerny ed Herz si unirono e produssero tre gradevoli *Fantaisie sui Bellinro* e sulla *Lucretia Borgia* pezzi che ottengono non volgar favore nelle nostre società: avanti ogni cosa desiderose di vaghi effetti, il che sarà certo ottenuto anche dai pezzi che ora annunziamo. Tanto il pianista quanto il suonatore di violino in essi figurano senza troppo affaticarsi.

Due Fantaisie sopra motivi della Favorita composta da Pietro Tonassi. Questo valente professore di musica, che non ha guari occupava il posto di primo violoncello al teatro della Fenice in Venezia, ed ora si stabilisce nella nostra capitale, nelle due *fantaisie* teatrali per violino e pianoforte, o meglio con accompagnamento di questo strumento, percorse una via propria, non affastellando motivi gli uni dietro gli altri senza alcun scopo come troppo spesso fanno i moderni autori strumentalisti: due o al più tre motivi a Tonassi bastano. E inoltre da rimarcarsi che nella prima *fantasia* la parte di violino deve interamente eseguirsi sulla *quarta corda accordata una terza minore più alta.*

Tre Fantaisie sulla Saffo di Pacini di Antonio Bazzini. - De' pregi e dello stile delle composizioni dell'acclamato violinista Bazzini da persona autorevole già si ragionò nel N. 7 e 9 di questo stesso giornale; noi qui non fanno che indicare nelle *fantaisie* o *pot-pourri* sulla *Saffo* non ravvisarsi quell'accuratezza posta dall'autore nel primo suo duetto per pianoforte e violino. In ogni caso sonvi sempre le piacevoli cantilene paciniane.

I. C.

(1) Abbiamo dimenticato di aggiungere che insieme alla *fantasia della Sonnambula* coi tipi Ricordi venne reso di pubblica ragione anche il famoso Settimino Op. 20 di Beethoven trascritto per pianoforte solo da Liszt, il quale erodò di riprodurre fedelmente non solo ciascuna *Phase*, ma bensì ogni movimento ed accompagnamento de' vari istrumenti notandovi anche l'entrata di essi. La trascrizione nelle singole sue parti è degna della sublimità dell'originale. - L'istesso editore pubblicò la *Romanesca* di Thalberg, pezzo breve e non difficile, e due *Fantaisie* sullo *Stabat Mater* di Rossini una di Kalbrenner e l'altra di Wolff.

NOTIZIE VARIE.

- MILANO. Il celebre basso-cantante Filippo Galli si era stabilito nella nostra capitale onde aprirvi una scuola di canto e di declamazione. Una tale notizia deve riuscir sommamente grata a tutti quelli che amano e coltivano la musica: in qualunque ramo di essa scarsi sono i precettori, ma nel canto più generalmente farsi sentire la necessità di maestri che a soli e giusti principii aggiungano anche una sicura pratica. Dalla scuola di Filippo Galli l'arte del bel canto in Milano si può aspettare non ordinario incremento; chi sa che essa possa porre qualche freno al gridare!

- ROMA. Qui diedesi un gran concerto a beneficio de' suoi bisognosi addeitti all'accademia di santa Cecilia, che frutto ingente introito e clamorose acclamazioni a distinti esecutori che generosamente vi presero parte. Fra gli strumentisti si comprendevano un Grassi, il rinomato violinista italiano dalla perfetta scuola, ed Hiller compositore e pianista di non comune merito ed il cui nome suona riverito in molte capitali d'Europa.

- PRAGA. Oltre un Conservatorio di musica, Praga possiede una riunione armonica di 37 membri ed una società speciale pel canto o per la musica da Chiesa.

- PARIGI. Un distinto artista di Bruxelles, il sig. Sax figlio, da qualche giorno è a Parigi. Egli fece sentire al Conservatorio, alla presenza del Direttore Auber e di varj professori tre istrumenti di cui è inventore. Il primo è un clarinetto col quale si può suonar in tutti i toni. Sax, ch'è un eccellente clarinetista, ne cava il più gran partito. Il secondo è un clarinetto basso in *si bemol* discendendo al re della quarta corda del violoncello, assai notevole per la suavità ed eguaglianza di suono. La terza sua invenzione è destinata a rimpiazzare l'ollicleide. L'istrumento in ottone si suona con un becco di clarinetto, e la sua estensione è pressoche di due ottave e mezzo, cominciando dal *si bemol* del fagotto. Non si può farsi una idea della bellezza di suono e della potenza delle note dell'ottava bassa. Compilata giustizia venne resa alla bontà di questi istrumenti da fiat, ai quali nessun altro potrebbe paragonarsi per l'estensione, la forza e l'infinita varietà delle gradazioni di cui sono suscettibili.

SAYRES, 26 maggio. La Società filarmonica di questa città merita onerevole menzione per aver fatto celebrare un ufficio funebre ad onore di Cherubini, col concorso di alcuni amatori della città vicine, e di musicanti del quarantunesimo reggimento di linea. Era naturale che per una tale solennità si avesse a scegliere il primo Requiem dell'illustre trapassato, e merce lo zelo con cui si fecero le prove, l'esecuzione è stata molto al di sopra di tutto quanto quella Società aveva fatto sentire da che è stata organizzata. Il mottetto *Ecce panis* cantato alla Comunione, ed il *Pater noster* eseguito in fine, (ammirabili pezzi dell'istesso Cherubini) resero musicamente completa quella funebre festa. Gli amatori di Saintes possono pertanto rallegrarsi di aver reso un degno omaggio alla memoria del sommo maestro, la cui perdita affligge il mondo musicale. Se Cherubini mentre viveva ha goduto di una parte della sua gloria, ora è facile presumere che la posterità gli assegnerà ad un posto più elevato, di quello che gli onoreranno i suoi contemporanei. La felice esecuzione del *Requiem* del 19 maggio non mancherà di produrre de' buoni effetti fra gli amatori di Saintes. Tutti hanno compreso quanto quella musica si severa nelle forme, si notevole per colorito, dissenzienti dalle composizioni di ciascun giorno nascono, e quanto si è ricompensati delle cure allorchè si studia accuratamente queste grandi opere spesso mal giudicate da sedicenti conoscitori, che criticano senza nulla comprendere.

- BERLINO. Mad. Schiroeder-Devrient ha sollecitato ed ottenuto dal ministero dell'interno l'autorizzazione di dare sul teatro dell'Opera della nostra capitale, una rappresentazione a beneficio del monumento da erigersi a Cherubini. Questa rappresentazione si comporrà dell'Opera fittiziola *Deux Journées* e di diversi frammenti delle principali messe del gran maestro. In quest'Opera mad. Schiroeder-Devrient eseguirà la parte di Costanza, ch'è una delle sue parti favorite, e che ha cominciato a stabilire la sua riputazione e come cantante e come attrice.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI
DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.^o
DI GIOVANNI RICORDI.

FANTASIE

SUR DES MOTIFS FAVORIS DE L'OPERA
LA SONNAMBULA DE BELLINI
composée pour le Piano

PAR

F. LISZT

Fr. 3.

NOCTURNE

pour le Piano

PAR

F. JUBER

Op. 24.

Pour Piano seul Fr. 2

Le même arrangé pour Piano à 4 mains

PAR

CZERNY

Fr. 2 75.

LA ROMANESCA

FAMEUX AIR DE DANSE DU XVI SIECLE
transcrit pour Piano

PAR

S. THALBERG

Fr. 1 30.

MUSIQUE DE CONVERSATION

Divertissement pour Piano

SUR UN CHOEUR

DE **J. SCARAMELLI**

PAR

C. LICKL

Op. 26 - Fr. 4.

GRAND/CAPRICE

pour le Piano

SUR LE STABAT DE ROSSINI

PAR

E. WOLFF

Op. 63. - Fr. 5 25.

SOUVENIR DU STABAT

DE ROSSINI

GRANDE FANTASIE

pour le Piano

PAR

F. SCHROEDER

Op. 160 - Fr. 5 75.

ODALISA

Dramma lirico di G. Sacchini

MUSICA DEL MAESTRO

ALESSANDRO NINI

Sono pubblicati i migliori pezzi ridotti per Canto con accompagnamento di Pianoforte.

REGOLA AGLI ORGANISTI

per accompagnare

IL CANTO FERMO

DEL PADRE

MARTINI

Fr. 2 30.

PASSI

ED EFFETTI NUOVI

PER L'ARPA

Inventati, spiegati ed illustrati con tavole

DA

BOCHSA

Fr. 22.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

NB. Si unisce a questo foglio il pezzo N. 6 dell'ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omenoni N. 4720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 27. DOMENICA
5 Luglio 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scritta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émoi.* — J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla *Gazzetta* e all'*Antologia classica musicale* è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola *Gazzetta* per l'interno della Monarchia è per l'estero fino a confini e stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della *Gazzetta* in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

STORIA MUSICALE.

DELLA MUSICA DE' GRECI.

ARTICOLO I. (A)

La storia de' primitivi tempi della Grecia è ravviluppata fra tenebre assai malagevoli ad essere rieschiarate, onde possiamo dire che di tutti fatti addivenuti prima della invenzione della scrittura solamente ci è dato avere un'idea vaga e indefinita, nè opera di poco momento è quella di sceverare la verità per mezzo ai menzogneri e favolosi racconti che ci sono stati dai primi storici trasmessi. Ciò di che possiamo avere alcuna certezza è che Cadmo, pervenuto nella Grecia condottiero d'una truppa di Fenicii, instituiti il reame di Tebe, incirca un dugento anni prima che fosse scritto l'Esodo (anni del mondo 2511, prima dell'era volgare 1495). Si crede che questo principe fosse il primo che desse ai Greci contezza della musica e della scrittura. Quanto alla musica i Fenicii medesimi l'avevano appresa dagli Egiziani (1), ma la scoperta dei caratteri è loro attribuita senza dubbio.

Ma non solo dai Fenicii attinsero i Greci le loro cognizioni musicali: se può darsi fede ai marmi d'Oxford, Jagnide, nativo di Celera, capitale della Frigia, che fioriva intorno all'anno 1506 prima della venuta di G. C., fu inventore del flauto e del modo frigio, ed ancora dei nomi, arie che si cantavano in onore di Cibele, di Bacco, di Pane, e di altre divinità gentilesche. Ciò proverebbe che la musica de' Greci traeva in parte la sua origine dalla Frigia, e che i modi eolio, ionio e dorico avevano per avventura ricevuto il loro nome da quelle parti dell'Asia dove erano stati inventati.

Non abbiamo alcun valido documento intorno alla invenzione degli stromenti musicali in Grecia. Il flauto semplice fu, secondo alcuni storici, portato in questo paese da Arminia, moglie di Cadmo, e se ciò è il vero, l'invenzione di questo strumento dovrebbe eziando venire dalla Frigia. Altri autori danno a Minerva l'onore di questa invenzione, ma è da crederci che ella solamente ne facesse uso o forse lo perfezionasse aggiugnendoci i buchi e le

chiavi (2), quando già l'istromento era stato da altri scoperto; poiché coloro che attribuiscono alla dea l'invenzione del flauto, soggiungono che ella sostitui questo strumento alla siringa o zampogna di Pane, la quale per certo non era anteriore al semplice flauto. La siringa consisteva, siccome è noto, in tante canucce d'inequal lunghezza insieme in ischiera congiunte. La si suonava soffiando entro queste canucce quando sull'una quando sull'altra, e passando dalle une alle altre avanti e indietro, introducendo così l'aria in tutti i tubi. Secondo la mitologia, la ninfa Siringa, nel sottrarsi che faceva alle persecuzioni di Pane, fu cangiata in canna nel punto che Pane si credeva averla afferrata e che più non gli potesse fuggire. Il dio delle foreste, avendo allora sperimentato come il vento spinto entro la canna produceva un suono, inventò quello strumento che porta il suo nome o quello della ninfa. La siringa, dopo essere stata gran tempo uno strumento popolare fra i pastori che avevano Pane per loro tutelar divinità, fu dappoi perfezionata coll'aggiugnervi dei *Joramina*, cioè dei buchi e delle chiavi (3).

Quei Greci che abitavano lungo il lido del mare o poco addentro fra terra, probabilmente si servirono di conchiglie per farne strumenti di musica; la qual cosa diede luogo alla favola dei Tritoni che soffiavano nelle loro conche presso al carro di Nettuno. Egliino avevano ancora flauti fatti di paglia d'avena, chiamati latinamente: *avena*. La *tibia*, stromento del medesimo genere, era fatto con un osso della gamba di un animale. In processo di tempo gli antichi trovarono modo di perfezionare i flauti, e ne fecero di bosso, di lauro, di rame, d'argento e d'oro. Alcuna volta il flauto aveva un corno connesso alla sua parte inferiore, e questo dava al flauto la somiglianza di un clarone; tale era il carattere distintivo del flauto frigio.

L'invenzione della lira è attribuita a Mercurio, famoso, non solo come protettore de' ladri e de' mercanti, ma come fornito di tutte le ingegnose qualità de' suoi protetti. Si racconta che, dopo avere involati alcuni bovini ad Apollo, egli seco li condusse sino a piè d'una montagna d'Arcadia, e che avendo cola trovata una te-

stuggine, quella uccise e mangiò, poscia, scherzando colla conchiglia, pose mente al suono che mandava quel concavo corpo, dal che ebbe l'idea di raccomandarvi piccole strisce di cuojo, e così gli venne inventato un novello genere di stromento da musica.

Questa storiella molto assomiglia alla popolare tradizione degli Egiziani, relativamente all'invenzione della lira fatta da Ermete; il perchè merita poca fede. L'una e l'altra di queste tradizioni non sono già materialmente impossibili; ma più ci pare verosimile che l'osservazione de' suoni, prodotti dalla tensione de' nervi, conducesse all'invenzione di questo strumento. Noi crediamo altresì che fosse portato dall'Egitto in Grecia, comechè i poeti e gli storici greci e romani (siccome osserva il dott. Burney) parlino del loro Mercurio siccome dell'inventore non pur della lira, ma della musica medesima. Apollodoro è quasi il solo scrittore che attribuisca quest'onore all'Ermete degli Egiziani. Ma i Greci ebbero ricorso all'Egitto non solo per dargli un nome, ma ancora si annaestrono nelle azioni e negli attributi del dio orientale per decorarne la loro divinità. Bisogna nondimeno convenire che la forma della lira, quale si può vedere nelle antichissime figure, presta qualche fondamento di credibilità alla tradizione del guscio della testuggine. In sull'antico globo celeste essa era rappresentata come fatta d'una intera conchiglia, e nel gruppo di Dirceo che si vede a Roma nel palazzo Farnese, il quale è della più remota antichità, si trova una lira d'Anfione che ha questa medesima forma.

Se Mercurio inventò la lira, si dice che Apollo fu il primo che conobbe l'arte di suonarla (4). Apollo era celebre in Grecia come il dio della musica e ne' giuochi pitii, instituiti in onore della vittoria che egli riportò sul serpente Pitone, la musica e la poesia erano i principali argomenti che attraevano il popolo. Infra i primi monumenti della greca poesia si trovano certi inni che erano cantati in onore di questo dio.

Marsia, avuto per inventore del doppio flauto, era contemporaneo di Apollo. Egli teneva insegnamento de' principii della musica e fra suoi discepoli si annovera Olimpio il Frigio, il quale, secondo Plutarco, portò in Grecia l'arte di suonare la lira col plettro, mentre in prima si toccavano le corde solamente colle dita. Egli inventò eziando l'antico genere enarmonico che

(1) Altri attribuiscono ad Apollo l'invenzione della lira e del flauto insieme.

(A) Dalla *Storia compendiativa della Musica del signor Stafford*. Le note sono del sig. Fétis. Vedi in proposito il primo articolo dato nel foglio N. 26 di questa *Gazzetta*.

(1) Non tutti gli storici sono d'accordo su questo fatto; ve n'ha di quelli che affermano essere stata la musica inventata da Sido, donna egiziana.

(2) Il sig. Stafford cade qui in grave errore: i flauti degli antichi non hanno mai avuto chiavi, e pochi erano i buchi che aveva questo strumento. Quindi deve riconoscersi il bisogno che s'aveva di avere tanti flauti quanti erano i modi o toni.

(3) Qui vi ha un grosso abbaglio; non solo non vi furono mai nella siringa nè buchi nè chiavi, ma sarebbe al tutto impossibile che ve ne potessero essere nella costruzione di questo strumento.

pare essere stato il primo regolar sistema musicale de' Greci.

Tutto ciò appartiene all'epoca favolosa della Grecia. nel qual tempo i più celebri personaggi della mitologia erano in fama di musici eccellenti. Abbiamo già parlato di Mercurio, di Minerva, di Pane e d'Apollo: a queste divinità bisogna aggiungere le Muse, Bacco e le Sirene. I primi aggiunsero alla lira la corda chiamata *mese* ossia *la*. In prima non ve n'erano che tre, cioè: *mi, fa e sol*, chiamate *hypate meson, parhypate meson e meson diatonos*. Bacco era celebre come suonatore di flauto, e i canti delle Sirene così erano lusinghieri che coloro che gli ascoltavano, benché s'avvedessero che la loro rovina era inevitabile, e che il loro canto portava la morte, non potevano sottrarsi al suo potere, e tornava lor dolce il morire al suono di quella musica deliziosa.

(Vers. di C. M.)

POLEMICA.

Al chiarissimo signor Avvocato
CESARE MELLINI.

Se in una polemica venite attaccato con modi da baruffa villica, non sentite, no, l'inerzia e pronta corre la mano alla penna, ma se un opponente vi risponde colle maniere insegnate dall'urbanità, dal sincero desiderio di rintracciare la verità coll'analisi della discussione, allora l'anima si compone a bonaccia anche nell'urto delle opinioni, e si va adagio; ed io andava adagio pensando a replicare alla garbatissima vostra (1); ma intanto mi preveniva il chiarissimo sig. Gerenia Vitali che, nel num. 16.º della *Gazzetta*, entrò nella questione col molto acume ed urbanità di critica, coll'amore e conoscenza dell'arte a lui abituali nella questione fra noi iniziata.

Il Vitali si mostrò meco pienamente d'accordo col suo articolo secondo ove, dichiarandovi la dovuta stima, combatte la vostra fede in un attuale ottimismo musicale, al quale non si può certo sottoscrivere, appena appena ci riesca di spogliarci di quell'entusiasmo effimero che, mosso da bellezze posticce, non approvate dal buon gusto, e qualche non rara volta dallo stesso buon senso, passa talora dalle facili plaudenti masse teatrali anche allo sensato amatore. - Non vogliate dunque ascrivere mai a mancanza di estimazione se non do seguito alle osservazioni che avevo promesso di fare sul vostro articolo del num. 5.º. Con pari convinzione vorrei a ripetervi quanto vi scrive il Vitali e quindi riuscirei forse a noia più che a vantaggio dei lettori della *Gazzetta*. Solo mi riservo ad aggiungere quel tanto che a mio parere potesse concorrere a sempreppiu convincervi che, mentre è difficile assai assai il determinare qual sia il vero punto culminante del musico-drammatico ottimismo; mentre non è poi la facil cosa il decidere se attualmente si *ascenda* o si *discenda*, è però sicuro che ci troviamo sulla china dell'armonico Parnasso, e che noi faremmo un brutto servizio al progredire dell'arte se, invece di mostrare ai giovani quanto manchi e quanto ci voglia di studj per salire in cima, piantassimo il lusinghiero alloro alle falde, o poco più in su dell'erta.

A dir vero, mi fermai come chi trova

un urto alla propria opinione quando nell'articolo del Vitali mi incontrai col periodo: *E vuole in guisa adornarla che le grazie debbano uscire ad una ad una alla vista dell'indagine quasi premio e mercede della fatica dell'indagine*. Ma mi sono quasi riconciliato con lui quando soggiunge che *i pregi musicali non debbono di soverchio essere nascosti, perchè...* Oh! sia pure riposta, sia arcana l'arte sussidiaria del genio, ma non siano riposte le *veneri musicali*: io mi appello all'anima sensitiva del Vitali stesso, e non mi negherà che, se provò compiacenza nell'*indagare*, anatomizzare i parti del Bellini, del maestro del cuore per eccellenza, onde ammirarne l'arte *riposta*, non ebbe certo a durar *fatica d'indagine* per gustarne le *veneri*, per sentirne le più vive, le più toccanti sensazioni, ogni volta che gli venne dato di udire la musica del maestro filosofo eseguita con quel calore, con quell'intelligenza che sono riservati agli eletti artisti. Se in altri generi di gusti la facilità trae più presto a noia che a diletto, non è lo stesso, no, né puri e nobili godimenti musicali. - L'uditore dall'anima educata, dal cuore sensitivo, sebben profano alle tecniche ragioni dell'arte, gusta a primo tratto le potenti grazie della musica che parti dal cuore di un vero *genio artistico*: l'uomo rozzo, l'uomo che si compiace meglio ai fragori del tamburone, che non alle incantatrici dolcezze melo-armoniche, non saprebbe gustarle quand'anche volesse indagare le *riposte* cause delle bellezze d'effetto: solo chi alla coltura dello spirito e a bel cuore unisce le cognizioni tecniche de' misteri dell'arte, oltre all'assaporare, forse più presto che altri, le dolcezze musicali, ha il vantaggio di seguitar poi a godere un diletto di calcolo, d'*indagine* nell'esaminare le *artistiche* molle della potente macchina. A qual numero dunque di uditori sarebbe riservata la musica le cui grazie sono *ritrose, nascoste?*... Si vuol dire da taluni: la tal musica non si senti, non si gusto se non dopo due, tre rappresentazioni: la tal opera fece un semifiasco la prima sera, si cominciò a sentirla alla seconda, piacque alla terza, entusiasmo alla quarta; è una musica che bisogna sentire più volte per poterla gustare... ma... non saremmo noi in un grosso errore?... oh si! bisogna capirla una volta che la musica che non si trova cara, bella, squisita se non alla terza od alla quarta rappresentazione, si gusterebbe in tutta la pienezza del suo possibile effetto alla prima se... se non annunciasse gli Impresarij il *Questa sera si recita*, prima che gli artisti e cantanti e sonanti l'avessero ben intesa. *Miserita, imparata a dovere*: se si eseguissero le *prove* alla presenza di persone ben addentro nell'arte ed efficacemente autorevoli, con tutto quell'impegno col quale si esporrebbero gli artisti a piena e tenuta udienza: e ciò è quanto non si fa, oso dire, mai!... un po' di esperienza e l'analisi de' fatti mi fanno forte nell'asserzione.

E qui sta anche, se non erro, la soluzione dell'enigma: perchè mai un'Opera rappresentata in due capitali a pari grado d'incivilimento, da artisti di pari bravura, faccia non di rado nell'una echeggiare applausi, faccia nell'altra risuonare i sibili.

E venendo a qualche punto della gentilissima vostra, permettetevi vi faccia osservare che, ben altro che negar la *potenza del genio*, mi parrebbe averla inchiusa nelle

qualità che asseriti *necessarie* a costituire un *eccellente Compositore*, giacchè vi ho compreso *estro poetico, fantasia melodica*, ciò che, se mal non m'appongo, equivale appunto a *genio*: ma non sarei però d'avviso che nemmeno una *buona dose* di genio possa *sopperire ad una gran parte* delle qualità da me accennate, e sulle quali mi compiacio siate voi meco in *perfetto accordo*.

Chiudo coll'assicurarvi, chiariss. sig. Mellini, che se da un canto vedo difficile assai per chiechessia l'assegnare le *distinzioni* che io vi dimandava fra la *musica meramente melodica*, e la *musica veramente drammatica*, io ritengo avreste saputo accontentarvi meglio che non avete fatto quando avete potuto appoggiarvi a qualche tavola di esempi dimostrativi, come vi suggeriva.

Io però senza tavole verune mi accosto pienamente al vero quando vi assicuro e di stima e di affetto e di vivo desiderio di entrare seco voi in altre discussioni, mentre godo dichiararmi.

Borgomanero, 18 Maggio.

Vostro Divoctissimo

NICOLÒ EUSTACHIO CATTANEO.

DELL'ISTROMENTAZIONE.

ARTICOLO V.

(Vedi i fogli 5, 8, 10, 19, 21, 25, e 26.)

Beethoven, avendo considerazione al carattere melanconico e nobile della melodia in *la* maggiore del suo immortale andante della sinfonia in *la*, e per meglio rendere quanto quella frase contiene nel medesimo tempo di passionato dolore, non ha mancato di affidarla alle medie note del clarino. Gluk, nel ritornello dell'aria d'Alceste: « Ah! mal mio grado, il debil cor si scote » aveva prima scritto un flauto, ma conoscendo che il timbro di questo stromento era troppo debole, e mancava della nobiltà necessaria ad esprimere un tema ripieno di tanta desolazione e d'una sì trista grandiosità, egli lo affidò al clarino. Sono altresì i clarini che cantano, nel medesimo tempo che la voce. L'altra aria d'Alceste di un accento sì dolorosamente rassegnato: « Numi implacabili ». Effetto d'altro genere risulta da tre lente note de clarini in terza nell'aria d'Edipo: « La tua reggia è il mio rifugio ». Questo è verso lo scioglimento del tema: Polinice prima di proseguire il suo canto, si rivolge alla figlia di Teseo, poi riguardandola, soggiugne: « Io vidi ed adorai Erifil bella ». Que' due clarini in terza discendenti dolcemente sino all'entrata della voce, nel momento che i due amanti si ricambiano un tenero sguardio, sono d'una eccellente intenzione drammatica, e danno un squisito effetto musicale. Le due voci istromentali sono in questo luogo un emblema d'amore e di purità. Ascoltandole, si crede vedere Erifile pudicamente abbassare le pupille: è cosa veramente mirabile! Questo delizioso effetto d'orchestra manca però nello spartito stampato di Sacchini; ma troppo l'ho io sovente rimarcato alla rappresentazione, per non tenermi sicuro della mia memoria.

Né Sacchini né Gluk, né alcuno dei grandi maestri di quest'epoca cavarono partito dalle gravi note del clarino. Io non ne so indovinare la ragione. Mozart sembra il primo che le abbia rese utili;

(1) *Gazzetta Musicale*, num. 19.

non per ottenere effetti drammatici, ma solamente per assegnar loro accompagnamenti arpeggiati, come quello del terzetto delle maschere nel *Don Giovanni*. Egli era serbato a Weber lo scoprire tutto ciò che il timbro di questi a voci basse ha di energico e di grave ad un tempo impiegato che è sia a colorire armonie di cupo effetto. Meglio è, in somiglianti casi, scrivere i clarini a due parti di quello che metterli all'unisono o all'ottava. Allora quanto più sono le note in armonia, maggiore ne risulta l'effetto. Se si avessero quattro clarini a sua disposizione per l'accordo: *do diésis, mi, sol, si bemolle*, per esempio, prendendo pel suono più grave un clarino in *la*, il cui *mi* da *do diésis*, questa settima diminuita, ben collocata, ben disposta e istromentata, avrebbe un terribile aspetto, che potrebbe anche rendersi maggiore aggiugnendovi un *sol* grave assegnato ad un clarone.

Vi sono clarini in più toni differenti; tutti sono utilissimi: e deesi lamentare che non ve ne sieno di più. Per esempio il tuono di *si* naturale, di *re* e di *sol* basso, che qualche volta s'adopera, potrebbero in molte e molte occasioni offrire di grandi risorse ai compositori. Il piccolo clarino in *fa* (detto terzino) che molto si usa nella musica militare è stato quasi abbandonato per accogliere invece il terzino in *mi bemolle* che si stima ragionevolmente meno stridulo, e sufficiente nelle tonalità che si scelgono comunemente per pezzi a strumenti da fiato. Tanto meno i clarini avranno le espressive qualità delle quali ho parlato, quanto più o meno s'allontaneranno o in grave o in acuto dal tuono di *si bemolle* che mi pare il più bello di questo strumento. Il clarino in *do* è più duro di quello in *si bemolle*, e la sua voce ha assai meno di dolcezza e di garbo. Il terzino in *mi bemolle* ha suoni penetranti che ponno facilmente essere ridotti ignobili se s'impieghi dal *la* acuto in su. Però è stato adoperato in una moderna sinfonia per parodiare, e dar un cotal carattere di volgarità ad una melodia, in cui il senso drammatico esigeva questa strana trasformazione. Il tuono di *fa* ha una tendenza ancor più decisa nel senso medesimo. A misura che i toni del clarino si fanno più gravi, essi all'incontro producono suoni più opachi, più riposati e melanconici. Per la qual cosa il clarino in *la* si prezioso per tanti rispetti, non ha nelle mezzane note una purezza di suoni così perfetta come il clarino in *si bemolle*. Questa differenza più è evidente in quello in *sol* basso, il quale più è prossimo al clarone, siccome vedremo a suo luogo. Dovrebbero però gli esecutori generalmente servirsi solo ne' toni indicati dal compositore, e dapoi che avendo ciascuno di questi toni un peculiar carattere, certo è forse che il compositore piuttosto s'è all'un attenuato che all'altro per preferenza ch'egli dà all'un timbro anzi che all'altro, e non per bizzarria o capriccio. L'incapouirsi, come fanno parecchi suonatori, a voler tutto eseguire col clarino in *si bemolle*, è dunque, eccetto pochi casi, un mancare alla perfetta esecuzione. E questa infedeltà più si farà manifesta e colpevole quando per esempio si tratti di preterire il clarino in *la*. Egli è manifesto che il compositore l'ha scritto solamente per avere il *mi* grave che dà il *do diésis*; come farà allora il suonatore col clarino in *si bemolle*, il cui *mi* grave non dà altrimenti che il *re*? Egli

sarà costretto di trasportare la nota all'ottava! e così verrà distruggendo l'effetto voluto dall'autore!

Il clarone fa presso a poco rispetto al clarino in *do* le veci del corno inglese rispetto all'oboe. Esso è un clarino contratto in *fa* basso, con all'interior capo del tubo una tazza di cuoio: ed ha solamente un poco più d'estensione nelle note basse, poichè negli acuti discende insino al *do*. I suoni di questo strumento, meno puri di quelli del clarino, hanno la massima loro bontà nel registro inferiore. Sono presso a poco simili alle gravi note del clarino in *la*, con più ripieno e forza. Mozart ne' suoi principali spartiti ha scritto due parti obbligate di clarini, come per esempio nel *Requiem*, nella *Clemenza di Tito*, ecc. A Parigi non si può eseguire questo capolavoro coll'istromentazione dell'autore, perchè le nostre orchestre sono affatto sprovviste di clarini, ne questo bello strumento s'insegna al Conservatorio!!!

Il clarino basso (in *do* e in *si bemolle*) è all'ottava inferiore del clarino. L'osservazione che io ho fatta testè intorno alla cattiva natura egli acuti suoni del clarone si può anche al clarino basso applicare. Le sue basse note sono invece magnifiche. Meyerbeer applicò al clarino basso un bellissimo monologo nel terzetto del quint'atto degli *Ugonotti*. Il clarino basso, stando alla maniera onde degli si scrive e suona può tener luogo delle gravi note del clarino ordinario del pari che l'accento grave, solenne e pontificale di certi registri dell'organo. Da ciò si pare come egli potrebbe essere di frequente impiegato con buon effetto. Certe musiche militari tedesche debbono la loro piacevole sonorità ne' passaggi piano ai molti clarini bassi di che sono fornite. Noi abbiamo questo strumento nell'orchestra dell'*Opera*, stavvi introdotto dal sig. Meyerbeer; altrove non se n'ha contezza.

(Sarà continuato)

E. BENIZIO.

V. di C. Mellini.

CENNI BIBLIOGRAFICI

I.

PENSAMENTI SULLA MUSICA

Considerata come Arte Liberale. - Memoria del professore LUIGI MAGRINI (1).

In tre paragrafi comparì il sig. prof. Magrini questa sua Memoria ricca di acute, ingegnose e nuove osservazioni. I tre paragrafi divisoni così:

1.^o Premesse intorno i suoni armonici e le vibrazioni simpatiche.

2.^o Da quale fonte e in quale maniera il musico debba attingere i primi elementi dell'arte sua.

3.^o Se la nostra musica avanzi o retroceda, si abbilisce o si corrompa.

Il primo di questi tre punti sviluppassi con vera profusione di scienza fisica ed acustica. - L'autore, dopo essersi appoggiato all'ipotesi che l'effetto grato od urtante delle consonanze e delle dissonanze, dipende dalla proprietà delle membrane e fillette dell'orecchio a vibrare alla maniera dei corpi elastici, viene a dire, che dietro la norma della doppia serie che comprende la progressione dei suoni costituenti gli elementi del nostro sistema armonico, egli dimostrò già altre volte che la chiara relazione sussistente fra le *acutiss* e le *ordinate* di una *iperbole* è analoga a quella che ha luogo tra due corde equidistanti nella scala musicale. Il che poi qui prova con matematiche ragioni. - Di più, prosegue il signor Magrini, siccome non avvi cosa nella natura dell'atmosfera che si opponga alla esistenza di vibrazioni incomparabilmente più rapide di quelle che forniscono i nostri sensi, così possiamo concepire che alcuni animali, per esempio i grilli, la cui potenza uditiva forse comincia dove presso a poco termina la nostra, sieno dotati

della facoltà di comprendere suoni ancora più acuti, di cui ignoriamo la esistenza. - Vorremmo qui trascrivere più e più pensieri dell'egregio autore se il tempo e lo spazio ne lo permettenessero. Non tacemo che egli chiude questo primo paragrafo con una ben lusinghiera speranza, vale a dire che « dopo le scoperte fatte sulla natura della voce umana e le ricerche sul meccanismo della fonoartesi, egli è permesso di supporre che gli stromenti immaginati da *Kratzenstein* e da *Femprini*, che articolavano già alcune frasi, possano, coll'applicazione fur-s'anco della forma iperbolica, perfezionarsi in modo che la pronunzia delle lingue moderne finirà per essere trasmessa non solamente all'occhio, ma eziandio all'orecchio della postività (1) ».

Il secondo paragrafo mostra la predilezione che il signor Magrini deve nutrire per la musica *imitativa* o *descrittiva*. È ricco di un'ingegnosa distinzione dell'uomo *musico* e dell'uomo *matematico*, del differente genere di spettacoli teatrali, dell'*opera buffa*, e del *metodramma serio* o tragico, ecc. ecc. e da tutte queste cose ne ritrae la differenza ch'egli mette tra musica *espressiva* e musica *artificiale*. Nel mentre però tributiamo le dovute lodi alle distinte ed acute opinioni dell'autore, non possiamo tacere di non trovarci pronti a sottoscrivere ad ognuno de' suoi pensieri, i quali potrebbero per avventura scuire talvolta alcun che di trascendentale o di sofistico. Come pure non dividiamo interamente il suo modo di considerare lo stato dell'odierna musica, intorno alla quale si estende nel terzo paragrafo; la chiusa di questo non duno è degna di ogni elogio mostrandoci a brevi tocchi l'impronta dei differenti stili di *Rossini* e *Belini* e dei famosi che li precedettero, impronta, al dire del chiaro autore, voluta ed attinta al carattere de' tempi o pacifici o bellicosi.

II.

Manuale pel Timpanista. - Di CARLO ANTONIO BORACCHI (1).

Siam nel secolo delle gran casse, dei timpani, delle bande turche, e davvero che un libro ad un opuscolo che ne parli dettagliatamente un po' anche di timpani, è cosa che può stuzzicare la curiosità di parecchi amatori dell'arte. Questo piccolo e innocente diletto valga almeno di compenso al grande assordamento d'orecchi al tuono di tanti musiche trombesco-drammatiche che troppo spesso udiamo anche sulle maggiori nostre scene.

Il sig. Boracchi per venir a parlare di miglioramento ch'egli ha introdotto nel congegno de' timpani, pensa bene di partirsene come dicev *ab ovo*, e ne fa una breve descrizione dei *timpani di tamburi, tamburi, nacchiere, erotati*, dei Siri, dei Saraceni, dei Greci, degli Ebrei, dei Romani.

Amore di brevità non ne permette di trascrivere tutti i miglioramenti fatti in codesto strumento dal sig. Boracchi, né di dare un'analisi dettagliata della *sua specie di metodo* (così l'autore) che occorre per lo studio de' timpani. Però non tacemo che e noi e molti intelligenti di questo strumento trovano degno di caldi elogi il lavoro e le novità introdotte dal Boracchi, il quale, come leggiamo sul frontispizio, fu meritamente premiato dall'I. R. Governo con Medaglia d'argento.

III.

Nel mentre cozzano ancora furiosamente i partigiani di Guido d'Arezzo e del *Gambale*, Gaspare Romano pubblicò non una *Riforma Musicale*, ma una semplice versione dell'attuale sistema. L'apparente diminuzione o imbecillimento de' segni, fece sì che tale nuova foggia di scrivere la musica prendesse un aspetto stenografico anzichè, a tale che non senza ragione l'autore s'avvisò di appellare *stenografia* cotale sistema. Ciò che v'ha realmente di comodo ed avvantaggiato si è il nessun bisogno di carta rigata appositamente. La semplice carta bianca serve all'uopo, non essendovi bisogno che di tracciare alla bell' e meglio una sola riga per ogni chiave. Non sapremo dire al momento di quanta chiarezza per la prontezza della lettura possa reputarsi questo nuovo sistema, ma egli è certo che è di molto risparmio di tempo nell'atto dello scrivere, e che se non si può intitolarlo del nome arido di *stenografia*, può fino a migliori scoperte farne le veci. Questo breve ed ingegnoso trattato, unitamente ad una *galloppe* scritta a pronto confronto in amhi i sistemi, trovasi vendibile dall'autore stesso e da tutti i principali editori di Musica. *Compratelo, compratelo, per poco si ve lo dà.*

(1) Milano presso Giacomo Pirata.

FRENOLOGIA.

Saggio sulla Composizione musicale, biografia e analisi frenologica di CHERUBINI, del dott. C. PLACC.

Cherubini è stato in differente modo stimato da letterati e dai musici, secondo la diversità dei gusti e delle inclinazioni. Parrà strano che si voglia penetrare nel dominio scientifico e conoscere le rivelazioni che una nuova dottrina può fare intorno al merito definitivo di quest'uomo illustre. Nel *Saggio* sulla composizione mu-

(1) Milano presso Giovanni Resnati.

siale noi troviamo una quantità di nuove idee e di originali definizioni che, senza essere forse in salvo dalla critica che far ne potrebbe l'analisi, meritano però un attento esame. La frenologia, che noi crediamo, come molti altri profani, buona al più a qualche vaga osservazione o quasi profetica, diviene sotto la penna del dottor Carlo Place, una regola esatta delle passioni, dei sentimenti e della intelligenza. Gli uomini illustri possono dunque in questo modo comparire a questo tribunale che potrebbe anche divenire inappellabile. Il linguaggio di conversazione e mondano conviene all'autore, poiché egli sotto forme eleganti, lascia che altri penetri nei misteriosi recessi della frenologia e mostri allo spirito le sue più sapienti combinazioni. All'appoggio delle sue cognizioni svariate e positive, egli dissetta, tale è la sua espressione, l'ingegno speciale del maestro, lo paragona agli antichi genii e moderni, paragona e analizza del pari tutte le teorie sopra l'arte e la scienza musicale. Sarà questa forse la prima volta che un medico si sarà dato ad una critica letteraria, e che dando una menitura al motto di Figaro, sarà riescito ad instruire altri sopra questo argomento che si potrebbe avere per istrano a' suoi studi e al suo carattere. (G. M. de P.)

VARIETÀ.

— Il *Derby-Reporter* annuncia che la biblioteca dell'abbadia di Talwich, presso Ashburn possiede una preziosa collezione di manoscritti di Haendel. Il grande compositore soleva spesso visitare questa badia, trattava da quel buon organo che vi è, il quale è oggidì adorno del suo busto.

— In Praga, oltre al Conservatorio di musica, v'ha una società filarmónica di 87 membri ed una sezione speciale intesa al canto e alla musica di Chiesa.

Leggiamo nella *Gazzetta Musicale di Parigi*: « Abbiamo sotto il programma del secondo congresso musicale, che la Società filarmónica di Châlons-sur-Saône deve celebrare il 2 prossimo luglio coll'aiuto ed assistenza delle società filarmónicas d'Autun, Besançon, Bourg, Chambéry, Dijon, Lons-le-Saulnier, Lyon, Mâcon, Nantes, ecc. Secondo questo programma, « il concerto avrà luogo nella vasta *Chiesa de' Cordeliers*, che ha per natura tutte le desiderabili qualità di risonanza acustica. L'orchestra si è preparata capace di dugento suonatori e cento coristi. La bella disposizione dell'auditorio farà che tutti gli spettatori possano indistintamente e vedere e sentire. La messa, messa a gran doppiere, sarà adorna di fiori e degli stemmi delle città rappresentate al congresso. Ma ciò che dee tornare a grande e splendida solennità è l'esecuzione dello *Stabat Mater* ultimo mirabile capolavoro di Rossini, che per la prima volta sarà eseguito in provincia con accompagnamento d'orchestra, ecc. ecc. Il programma s'estende assai sulla maraviglia di che sarà cagione l'esecuzione del *mirabile Stabat*.

Poco è mancato che lo *Stabat* di Rossini non sia stato causa d'un processo a Bruxelles. La è una bizzezzia del nostro secolo che una composizione religiosa, una preghiera, una cosa finalmente per sua natura quieta e tranquilla, sia divenuta un pretesto d'ingiurie, di piati, d'azioni giudiziarie; e che un monumento levato a gloria del cielo abbia più scandalo cagionato che qualunque altra opera profana. Ecco quanto è addiventato: un editore di musica, proprietario d'un foglio settimanale, volle fare eseguire in un concerto offerto ai suoi abbonati e dato al teatro, lo *Stabat* colle parole latine e l'istromentazione di Rossini. Pochi giorni prima un altro editore aveva fatto eseguire l'opera medesima accomodata su parole francesi; gli attori del teatro che l'avevano la prima volta cantato, rifiutarono di imparare le parole latine e vollero attenersi alla lingua volgare: questo non era l'interesse dell'editore, perché egli aveva promesso qualche cosa di nuovo. Fu per via di usciere inimato agli artisti del teatro di nulla cambiare alle disposizioni del programma. Si parlava già d'un processo intentato in seguito di questo incidente, ma pare che la cosa voglia essere composta, e che per evitare gli impacci e le brighe d'un dibattimento giudiciario, gli attori faranno uno sforzo di memoria.

NOTIZIE VARIE.

— VIENNA. Döhler ha dato il suo Concerto di concerto in questa Capitale il dì 3 maggio, ed ha grandemente piaciuto. Egli prende a giuoco le più ardue difficoltà e canta in sul pianoforte, che è pure uno strumento che mai si presta a questo effetto, in modo veramente singolare. Egli va a passar la state a Baden e intorno al

mese di Ottobre sarà a Parigi ove si farà sentire co' suoi nuovi Studi che da tutti che lo conoscono si hanno in conto di capolavoro.

— PARIGI. Nella tornata tenuta dalla *Società d'insegnamento elementare* Domenica 5 Giugno in una delle sue scuole in Piazza dei Drappi, si è potuto apprezzare in singolar modo come immensi sieno i servizi resi alla classe operaia dal metodo del signor B. Withen, membro ordinario di questa filantropica società. Il signor Jomard, amico di lui, ha grandemente interessato l'uditorio colla lettura di una notizia biografica sopra quest'uomo singolare del quale l'arte nostra piangerà lungamente la perdita immatura. Dopo questa specie d'orazioni funebri si è cantato un inno di piano, il funebre *Canto degli Orfeisti*, modulato con musica del degno discepolo di Withen il sig. Giuseppe Hubert che era il Benjamin di un tanto maestro e da lui riguardato come erede e futuro suo successore nell'alto ufficio. Quel canto semplice, espressivo, non ricercato, veramente spirante un profondo dolore, dal quale commossi si sono mostrati tutti i trecento ascoltatori, ha prodotto una impressione negli animi difficile ad essere descritta. L'irresistibile emozione dell'assemblea è giunta al colmo pel nobile omaggio che il presidente della Società sig. Dupin ha reso alla memoria di Withen, e specialmente per le dimostrazioni clamorose d'entusiasmo e di devozione che l'intera massa degli operai ha tributato al sig. Giuseppe Hubert in seguito di alcuna parola di lode pronunciata dal presidente. Se la voce del popolo è la voce di Dio, il discepolo prediletto di Withen sarà certamente chiamato ad esercitare solo quest'ufficio che in prima era diviso fra lui e il suo maestro, nel quale egli ha già resi importanti servizi. (G. M. de P.)

— Il ministro dell'Interno ha testè nominato il signor Balton, membro del Conservatorio, all'ispezione de' Conservatori sussidiari, quelli di Parigi il sig. Jomard, è partito questa settimana per Metz. L'ingegno noto di lui ci fa approvare pienamente la scelta del ministro, e sperare che questa nomina sarà per produrre ottimi risultati.

— La commissione degli autori è stata ricevuta martedì scorso in un'aula speciale dal ministro dell'Interno, ed ha presentato una memoria domandando che sia aperto un secondo teatro lirico. Independentemente dai motivi generali e già conosciuti che simulano a prendere a questo riguardo una pronta risoluzione, uno ve n'ha di più particolare espresso nella memoria. Il proprietario del Giuinnesso musicale, *Boulevard Bonne-Nouvelle*, offre di costruire sul disegno del sig. Dedreux, uno de' nostri migliori architetti, una sala conveniente a questo impianto. Bisogna cogliere l'occasione perché il proprietario perde troppo aspettando e non saprebbe lungamente sacrificare l'entrata di sue stabilimenti. Il ministro ha fatto agli autori le più benevoli accoglienze, ha loro dichiarato che un rapporto o progetto era stato da lui ordinato, che il lavoro era presso che pronto, e che la questione sarebbe stata decisa entro lo spazio più breve che si fosse potuto. (G. M. de P.)

— La terza famiglia ha sottoscritto per il monumento che deve essere innalzato alla memoria di Cherubini. Il re ha dato 500 franchi, la regina 300 fr., madama Adelaide 200 fr. e il sig. Duca d'Orleans 200 fr.

— I Concerti-Vivienne continuano a popolarizzare in Francia le Opere de' grandi maestri e gli incoraggiamenti del pubblico agevolano loro questa intrapresa. I servizi che essi rendono alla musica sono dunque indubbiati: essi non sono meno utili ai giovani esecutori a quali formano il gusto, nel tempo medesimo che porgono loro opportunità di far conoscere il loro ingegno, e incominciare così ad acquistare un nome.

— La *Rivista e Gazzetta Musicale di Parigi* parla a lungo della nuova *Opéra-Comique* in tre atti, parole del sig. Scribe, musica del sig. Clapissou, che non pare una di quelle destinate a morire appena nate. Il poeta si è tenuto al suo solito costume prediletto e coniato di comporre un dramma, e trovata e conata in *Cherubini d'acqua* ha espressa la storia dell'Inghilterra, nel *Duca d'Olona* quella di Spagna, ora col *Code Noir* ha voluto secondare la corrente della moda politica che tutta sembra occupata intorno alla forzata dimissione dei signori Jollivet e Granier de Cassagnac delegati delle Colonie, e mentre oggi d'altro non si parla che della tratta e del diritto di visita.

Il libretto, secondo che porta la natura del soggetto e l'ingegno dell'autore, abbonda di situazioni drammatiche e ben musicali, ma pecca in difetto di originalità, di novità e di affetti. La musica del sig. Clapissou risponde perfettamente a questi pregi e a questi difetti e come suole il sig. Scribe mettere ne' suoi drammi tant'arte sino a dimenticarsi di mettersi della passione e del cuore, così il sig. Clapissou, nella musica, ha amato meglio di mostrarsi abile compositore di quello che passionato ed ispirato.

Nondimeno molti pezzi sono stati notati come degni di gran lode, fra i quali la sinfonia è stata giudicata molto ben fatta e bene scritta; un duettino, un terzetto, un quartetto che finisce in quintetto, una romanza e il finale dell'atto primo, sono tutti pezzi di bello effetto. Nell'atto secondo, ha si trovata un'aria in *fa* di *Cherubini*, e un coro di schiavi che ha prodotto grande effetto. Nell'atto terzo, un gran duetto, che gli autori mostrano aver sorbato pel cavallo di battaglia di tutta l'Opera: siccome per cagione della situazione drammatica troppo ricorda quello della *Dame Blanche*, così, quanto a musica, ha fatto per forza nascere un paragone fra Boieldieu e il sig. Clapissou che non ha potuto risolversi che a svantaggio del giovane e vivente compositore. L'Opera termina felicemente con una ripetizione del lodato coro degli schiavi. In generale si loda in questa musica la parte melodica molto suadente ed eleznata, lo che non è poco elogio trattandosi d'un compositore francese. Il successo è stato molto soddisfacente, e buona l'esecuzione. I signori Roger, Grignon, Mocker, hanno ben cantato ed agito; e gli onori principali di tutto il favore è stato per madama Rossi, la quale, dopo il primo atto è

stata ridomandata, e le sono state gettate giurlande di fiori, in segno di meritata ammirazione.

Il celebre pittore francese Ingres ha fatto il ritratto di Cherubini poco prima che morisse; dicesi che sia di una perfetta somiglianza. L'accademia Reale di musica e l'*Opéra Comique* danno delle rappresentazioni, l'introito delle quali dove servire all'erazione del monumento di Cherubini. Dicesi inoltre che tutte le società filarmónicas della Francia e dell'estero siano state invitate a concorrervi con dei sussidii.

— LIEGI. Si dice che il 10 prossimo luglio s'inaugurerà qui la statua che hanno innalzata a Grétry i suoi compatriotti troppo lungo tempo ingrati. Le feste che in questa occasione si daranno dureranno tre giorni. Siccome Liegi non ha presentemente alcuna compagnia melodrammatica, una parte degli individui del teatro di Bruxelles si trasferirà nella città natale dell'illustre compositore, ed ivi darà una rappresentazione del *Ricardo cuor di Leone*. Liegi rende a Grétry un tardo omaggio, ma il proverbio è meglio tardi che mai, e applicabile a tutte le cose, eziandio a ciò che riguarda il sentimento di riconoscenza.

• Il foglio de' signori Troupenas, Escudier e compagni, la *France musicale*, che, con una rara fermezza ha rispettato a più riprese che il sig. Troupenas aveva inteso un *processo criminale* ai signori Autagnier, Schlesinger e Thierry per aver *contraffatto!!* lo *Stabat* di Rossini, ho osato di citare il giudizio intervenuto in questo affare e che rimanda i signori Autagnier Schlesinger e Thierry immuni, e condanna il sig. Troupenas *alle spese*. Così la *Gazzetta Musicale di Parigi* osserviamo però che nel suo foglio 25 le *France Musicale* dà la notizia il cui silenzio le è qui indirettamente rimproverato dal foglio suo antagonista.

— STRASBURGO. Scrivono da questa capitale: Finalmente abbiamo veduto gli *Ugonotti*, il mio capolavoro di Meyerbeer. Tale è l'effetto che qui ha prodotto, che ad onta che il caldo sia eccessivo, la sala è piena ogni qual volta il magico nome degli *Ugonotti* si trova scritto in sull'affisso. Questo è uno de' maggiori successi del nostro teatro, al quale i cantanti, i cori e l'orchestra hanno preso gran parte.

La nuova *Gazzetta Musicale di Lipsia* riferisce che il battaglione de' cacciatori stanziato a Lipsia per impulso di un ufficiale amatore di musica, viene istruito nel canto, e che i soldati cantano già bene. Ottimo speditore per avere de' cori un po' più numerosi e meglio disciplinati, e quelli che cantano a noi e se ne accue.

— Il 4.º del corrente fu tenuto un capitolo dell'*Ordine del bagno*, nel quale fra gli altri venne nominato Cavaliere un fecondo compositore inglese, il sig. Bishop. Un foglio inglese qualifica questo veterano dell'arte per il migliore compositore tra i suoi compatriotti viventi.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGG.º

DI GIOVANNI RICORDI.

Sia lode a Gesù Cristo

SACRA CANZONE

A DUE SOPRANI E CORO

CON ACCOMP.º DI PIANOFORTE O D'ORGANO

MUSICA DI

G. G. AIBLINGER

TRADUZIONE ITALIANA DI

GIO. SIMONE MAYR

Fr. 5.

CAPRICCIO

PER PIANOFORTE

COMPOSTO DA

S. GOLLINELLI

Op. 9 - Fr. 4 50.

GRAND SEPTUOR

OP. 20 DE BEETHOVEN

transcrit pour le Piano seul

PAR

F. LISZT

Fr. 7 50.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omenoni N. 4720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 28. DOMENICA
10 Luglio 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, desinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà **ARTOLOGIA CLASSICA MUSICALE**.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir.* —
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla *Gazzetta* e all'*Antologia classica musicale* è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola *Gazzetta* per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della *Gazzetta* in casa Ricordi, contrada degli Omeoni N.º 4730; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi pi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

ESTETICA.

IMITAZIONE E PITTURA MUSICALE.

IMITAZIONE OBIETTIVA.

(Vedi a fogli 19, 22, 23, 24 e 26).

XXX. Distinguesi l'imitazione o pittura musicale in *obiettiva* e *subbiettiva* secondo che si propone di rappresentare oggetti o sentimenti, cioè secondo che sceglie per tipo d'imitazione i suoni o movimenti di oggetti quali sarebbero il fischio del vento, il romoreggiare del tuono, il cader della pioggia, il grido di animali, i canti villerecci o marziali o nazionali, oppure dipingere gli affetti dell'animo.

XXXI. L'imitazione obiettiva che non ha altro tipo che i suoni esistenti in natura riesce sempre fredda e assai lontana da quel carattere di evidenza che deve rendere riconoscibile un'imitazione per poca attenzione vi si presti, a meno si tratti di canti caratteristici noti.

Egli è facile persuadersene se riflettasi che i suoni prodotti da cause fisiche o dalla voce di animali, essendo affatto stonati, debbono necessariamente trovarsi travisati, resi che siano con suoni intonati. Osservate il N.º 8 della *Creazione del mondo* ed il N.º 41 verso il fine delle *Quattro Stagioni* di Haydn, in cui si descrivono gli animali e se ne imita il grido, e troverete che, senza le parole, non s'intenderebbe l'oggetto imitato; ed inteso non tocca chi solo un poco sia avvezzo alle imitazioni subbiettive.

Migliori riescono le imitazioni di movimenti sensibili che al ritmo principalmente spetta di riprodurre, e d'ordinario ancora sono più calde perchè alla maggior parte di esse si desta qualche idea non affatto indifferente alla vita e ai sentimenti umani. Se ricordiamo l'introduzione del coro « Quanta roba, quanti schiavi » nell'*Italiana in Algeri*, troviamo che quella musica, staccata dalla parola e desunta piuttosto dalla scena, rappresenta l'infrangersi delle onde ancora agitate contro la riva petrosa.

Il ritmo è quello che ordinariamente dà forma ai canti caratteristici i quali non sono mai privi di affetto. In fatti il ritmo delle canzoni villerecce vi fa correre il pensiero alla semplice e pura gioia della campestre vita, il ritmo marziale scuote e rinvigorisce, e quello delle arie di ballo invita alla danza. A ben riflettervi il ritmo ha sull'imitazione di semplici suoni il van-

taggio di richiamare al pensiero un maggior numero di idee; e dove nel primo genere d'imitazione si stenta a indovinare il soggetto, e non indovinandolo, l'effetto è nullo, nel secondo se non si coglie nel vero s'immagina però facilmente alcuni che di molto analogo. Così nella già citata *Creazione* al N.º 5 anche senza la parola « *Dell'occhio al diletto La vasta pianura* » il ritmo pastorale basta a suscitare l'idea di campagne ridenti; e nel N.º 4 se non indovinate che trattasi di mare, di fiume, di ruscello, immaginerete almeno alcuni che capace di un simile moto, e non potrete non provarne interesse.

XXXII. Però non tutte le scene della natura offrono all'arte imitazioni puramente obiettive, molte ve ne sono le quali grandemente interessando la nostra vitalità destano in noi affetti analoghi, ai quali riflettendo l'artista, e prendendoli a descrivere, giungerà facilmente ad esprimere e a far indovinare la scena che si propone. Tali sono, ad esempio, una tempesta in cui oltre al fischio del vento, al romoreggiare del tuono, al baglior de' lampi, al cadere della pioggia dirotta l'artista trova il terrore delle vite minacciate da tanta furia d'avverse potenze, da tanto disordine d'elementi. Fra le tante che ne furono scritte bellissima riputiamo quella di Haydn nelle *Quattro Stagioni* trattata a vera fuga, N.º 41 in principio.

La subitanea apparizione della luce nella *Creazione*, il sorgere del sole, il misterioso e taciturno corso della luna sono imitazioni di questo genere, cioè piuttosto subbiettive che obiettive; e non sarà inutile farne una breve disamina, onde si scorga il fino artificio dell'autore. In che consiste l'effetto della luce? In un accordo perfetto maggiore eseguito da tutte le potenze dell'orchestra. Ma come mai questo accordo tanto spesso impiegato produce qui, e non altrove, un simile effetto? Nel contrasto dei precedenti: vediamolo. All'apparizione della luce precede la sinfonia, ed un breve recitativo. La sinfonia è intitolata il *Caos*, e tale è il disordine delle idee melodiche e della modulazione, che se più a lungo durasse l'uditore sarebbe costretto o ad involarsi, o a reagire con violenza contro la cagione che destò in lui sì penose impressioni.

Mai un'idea di tonica che non sia distrutta appena nata, mai una melodia chiara, un periodo che si compia quietamente, un andamento che proceda con corrispondenza di frasi; motivo per cui l'esimio Asioli raccomandava agli artisti novelli di

non proporsi mai un simile argomento. Dopo quel *Caos* incomincia un recitativo seguito da poche battute di coro, con una modulazione sempre incerta che non fa che crescere il bisogno di alcun che di dichiarato, di intelligibile; ma l'ansietà è ancora protratta da alcune sospensioni sulla sotto denominante e dominante appena accennate da violini pizzicati, e dal canto; dopo di che giunge pur finalmente il tanto sospirato accordo di tonica, e vi giunge maggiore ed eseguito dal ripieno di tutta l'orchestra, e vi è confermato colla più semplice cadenza appunto per appagare un tanto desiderio. E qui è da osservare come a ben intendere il partito che si può trarre da un tema conviene salire dalle forme particolari alle generiche, dal concreto all'astratto, tradurlo insomma quando non presentasi suscettivo immediatamente di suoni o di movimenti, tradurlo, dico, in sentimenti analoghi, in potenze di cui l'arte possa farsi rappresentatrice. Mi spiego. Il caos è pressochè inimitabile coi semplici suoni: meno lo sarebbe per se medesima la luce; ma il caos è compiuto disordine delle cose, epperò dovrebbe trovarsi privo affatto di sicurezza chi in un simile disordine venisse ad esistere. Quindi il disordine delle frasi, e la frequenza degli inganni nella modulazione, col modo minore dominante, sono attissimi a far nascere i sentimenti medesimi che desterebbe la cosa reale. E così la luce è qui una consolazione, un punto di sicurezza che dopo tanto travaglio rinfraça gli abbatutti spiriti, onde quella tonica presagita che tanto più allevia la sofferza pena, quantochè annunciata minore si fa sentire inopinatamente maggiore.

Così adoperò il nostro autore nel descrivere il sorgere del sole e il corso della luna, guidato non so se da luce filosofica, o da quello squisito sentire che è la prerogativa del genio, nè l'uno nè l'altro di questi temi somministrano suoni, ma sentimenti: il primo il sentimento di sicurezza e di forza che provasi sempre maggiore a misura che il senso della vista può meglio servirsi a giudicare della natura degli oggetti lontani, epperò quell'armonia ascendente in tono maggiore che a poco a poco va determinandosi in un ritmo marziale, caratteristico della forza tanto quanto in plastica può esserlo un Ercole. Quanto poi alla luna Haydn la tradusse per quiete stando colla parola e solo vi aggiunse quel po' di mistero che sempre regna nella notte benchè rischiarata da quell'astro e serena, mistero che si esprime con quei ritardi armo-

nici, mentre i stoni sommessi e lenti, tramandati dall'orchestra fanno accorgere il silenzio delle cose, quasi accennandovi di non turbarlo. Mirabile potenza dell'arte, che rompendolo può esprimere il silenzio.

Le due pitture musicali che abbiamo accennate sono ristrette a poche battute come quelle che precedono appena poche parole di recitativo con cui si descrivono di mano in mano gli oggetti e i fenomeni della Creazione. A chi desidera altri esempi di scene notturne accenneremo il Duetto della *Rosa bianca e rosa rossa* « È deserto il bosco intorno » del celebre Simon Mayr, il principio del finale primo nella *Straniera* di Bellini, il primo tempo del quintetto *Elisa e Claudio* di Mercadante, ecc.

Non ci dipartiremo dalla Creazione senza far osservare la bellezza del primo numero che succede alla creazione della luce colle parole « *Al brillar degli almi rai* » e a ben analizzarlo vorremmo che se ne considerasse la musica per sé sola senza la dichiarazione della parola. Questo è il primo luogo dell'Oratorio in cui si dichiara una melodia, un ordine di modulazione e di ritmo, e il tono maggiore, il ritmo quieto, la melodia scorrente per lo più su intervalli diatonici destano l'idea d'ordine, conseguenza dell'elemento testè creato. Ma ciò non dura, e alla 35.^a battuta una transizione minore seguita indi a poco da un giro di scala cromatica annunzia un turbamento: sembra la minaccia di una tempesta che venga a intorbidar quella pace. Una cadenza armonica lungamente protratta accresce il timore massimamente col carattere di quell'inganno ripetuto e rinforzato da stromenti che lo rendono vie più spaventevole. E il presagio si avvera, la cadenza si risolve in un coro di grida disperate e sotto a queste un arrolarsi d'orchestra per accordi di settime diminuite che fa più certa la disperazione di quelle voci, le quali tessute essendo in imitazioni dirette ed avvalorate dalla modulazione incalzante, e dall'agitato ritmo sembrano voler dire già travolto l'ordine testè stabilito negli elementi. Cielo, qual rabbia è questa mai!

Ma già scema l'agitazione, l'orizzonte si rischiarà, una nuova cadenza riconduce il tono maggiore e con esso una quiete di ritmo, una giocondità di melodia che rassomiglia al ritorno del sereno dopo la tempesta.

Scopriamo ora le parole e vediamo ciò che ne descrivono.

Senza qui tutte ripeterle, chè lungo sarebbe, basti accennare che dopo la prima terzina si descrive la caduta degli Angioli ribelli dal Cielo, e quindi purgato l'aere si descrive la bellezza del ritornato ordine delle cose. E qui si scorge siccome il maestro abbia non solo espressa ma ampliata di molto l'idea del poeta dipingendo in quell'imitazione « *Lo spavento, l'affanno, lo sdegno* » il cadere precipitevole dei fulminati spiriti l'un sull'altro arrovesciati, urlanti; e rendendo sensibile la bellezza dell'ordine ritornato. Se non è questo un tratto caratteristico del genio non sapremmo ove rinvenirne un migliore.

XXXIII. Appartengono all'imitazione obbiettiva i canti caratteristici nazionali, i quali, quando noti, servono alla musica quasi di scena, trasportando il pensiero a quei luoghi, a quei costumi di cui ritraggono il carattere.

A ciò si aggiunga che tali canti nella loro semplicità esprimono sempre qualche af-

fetto che l'artista può rendere più sensibile e mettere a profitto, così ch'ei voglia attentamente studiarlo. Così adoperò Rossini nel *Guglielmo Tell*, nel quale introdusse molti di quei canti svizzeri detti *Hans des vaches*, e non pochi ne fece di simile carattere frammischinandovi ove erano opportuni i canti nazionali austriaci ed ungheresi.

Con tale artificio fin dalla sinfonia l'uditore trovasi trasportato in quei monti, in quelle valli ove da un momento all'altro l'eco ripete o i suoni della cornamusa e del flauto pastoreccio, o prolunga il mugito de' tuoni. Nel primo tempo la musica vi trasporta in una solitudine in cui sembra regnare un misterioso silenzio. Quindi un uragano quasi vi sorprende e questo cessato udite un pastore che già colla piva intona la patria canzone, e quindi un flauto che lo dirette accordarsi a quello solo per caso, ma esserne affatto disgiunto tanto le due melodie appaiono l'una dall'altra indipendenti. A compiere questo bellissimo esordio dell'Opera subentra un'allegria marcia austriaca quasi arrivo di numerosa armata. Ecco una sinfonia veramente caratteristica che con due parole, *Svizzera ed Austria, pastori e militi* fa correre il pensiero a indovinare la natura dei luoghi e degli avvenimenti che stanno per essere rappresentati sulla scena.

Ma questo genere d'imitazione perde il suo effetto se i canti nazionali che prende a riprodurre non sono noti. Farebbe pertanto cosa utilissima chi imprendesse una raccolta di tali canti, e a quel modo che dotti viaggiatori ne fecero conoscere le particolari produzioni naturali di questo e quel paese, pubblicasse questa parte del costume dei popoli, adornandola quanto basti a favorirne la diffusione. Tale raccolta arricchita della propria poesia abilmente tradotta sarebbe doppiamente utile, poichè porrebbe mezzo all'artista di cogliere la natura quasi sul fatto di esalare in suoni i più intimi sentimenti, da cui forse siamo noi già troppo lontani, come quelli che assoggettato avendo la musica al calcolo abbiamo forse accordato troppa stima e importanza a ciò, che più spesso parla dell'artista anzichè dell'affetto. (1)

R. Boucheron.

(1) Nell'articolo *Carattere dei toni* dato nel N. 24, alla riga 35 della pagina 409 leggi la *bénolte* maggiore e non come per errore tipografico fu stampata *fa bénolte* maggiore.

CRITICA TEATRALE.

BREVI PAROLE

In proposito di un lungo silenzio, ecc.

Non ci recherebbe menomamente sorpresa, che a taluno de' nostri lontani lettori sembrasse, o che da gran tempo i teatri drammatici milanesi se ne stiano oziosi, o che la *Gazzetta Musicale* abbia voluto emanciparsi dal parlar degli spettacoli lirici della giornata. Se non che la *Gazzetta* ha da qualche mese a questa parte le sue buone ragioni per tacersi su tutto o quasi tutto che nella primavera scorsa hanno offerto le nostre scene liriche, delle quali non meno di tre eran aperte al culto di Euterpe.

D'altronde ci siam già spiegati abbastanza a tempo debito non esser costume nostro di tener conto di riproduzioni di vecchi spartiti, quando qualche particolare circostanza di rilievo non ne spinga a fare un ec-

cezione. Ma ci è giuoco forza affermare che nè la *Celeste degli Spadari*, nè il *Barbiero*, nè il *Gonzalvo* alla Scala, nè il *Giuramento*, nè il *Roberto*, ecc., al Carcano, nè il *Chi dura vince*, o la *Beatrice* al Re, nulla offrivano di tale rilievo da richiedere dettagliati articoli, abbenchè qui e colla noi pure non isdegnassimo dividere alcuni degli applausi, che il nostro gentil pubblico profondeva, più che spesso non abbisognasse, ai fortunati esecutori.

Bensi piuttosto, con intima convinzione e con buona dose di ammirazione, avremmo voluto tener discorso di madama Albert, che intermezzava i Vaudevilles francesi, con delle Canzoni o Ariette ch'ella cantava forse come nessun'altra saprebbe cantare: ariette che oltre allo straordinario pregio dell'esecuzione, vogliono essere in generale distinte anche per impronta caratteristica ed eleganza di composizione (1). Ma anche il talento di un'artista drammatica, che non trattava la musica che per sola incidenza, o come dicesi, per un di più, poteva ben poco interessare i serj cultori dell'arte musicale.

Però un torto che ne si appone, e del quale potremmo esser creduti colpevoli davvero, è che e la Scala e il Re ci regalarono, senza che noi ne facessimo menzione, di tre spartiti nuovissimi per Milano: vale a dire al maggior teatro *La Testa di Bronzo* di Mercadante e la *Clemenza di Valois* di Gabussi; al Re il *Columella di ritorno dagli studj di Padova* di un Fioravanti che ne si dice figlio del celebre autore delle *Contatrici Villane*. Ma noi ci scoliampio del nostro silenzio coll'osservare che la prima di queste tre Opere nuove per Milano a malapena si sostiene per troppo palese abuso di forme antiche, senza che mai rivelasse a compenso qualche lampo di genio, qualche tratto di vera invenzione; la seconda fu giudicata a buon dritto un debole parto di non originale fantasia, e si trovò quindi al tutto mancante di vigoroso concetto e di forti tinte, quali a tragico dramma convengonsi, mancanza che rendevasi vie maggiormente palese nei troppo vasti spazi della Scala. Però in parte almeno stanno a scusa dei due summentovati spartiti, e le solite riduzioni, e i soliti tagli e i cambiamenti di tuono, e le parti per nulla adatte agli esecutori e le solite manomissioni; alle quali già da lungo tempo abbiamo dovuto o d'amore o di forza avvezzarci. A tutto ciò si aggiunga la poca importanza, anzi l'assoluta noncuranza colla quale il pubblico del nostro gran teatro riguarda solitamente (e nel corrente anno forse più che per lo innanzi) gli spettacoli musicali. Intanto ecco quel che succede: per potere o d'un modo o dell'altro farsi udire da una platea che a tutt'altro si interessa fuorchè alla musica, i poveri artisti son costretti a gridare invece di cantare, persuasi di rendere omaggio con questa singolare sostituzione al noto proverbio « chi ha più voce ha più ragione ». La giovane signora Abbadia, dotata di ottimi elementi per una splendida riuscita, si addimostava in singolar modo persuasa di questo fatto, allorchè dimenticando al tutto i migliori precetti della buona scuola, sforzavasi a meritargli applausi di coloro i quali misurano il valore de' cantanti in ragione della robustezza de' polmoni e della dilatabilità della gola. Però, seguitando improvvidamente nell'infelice si-

(1) L'editore Lucca pubblicò buon numero delle più scelte di codeste Ariette; e noi raccomandiamo questa pregevole Raccolta agli amatori della buona musica da camera. L'Estes.

stema adottato. la signora Alhadia potrebbe non tardi accorgersi che il voto degli schiamazzatori da platea non è quello che conferisce i migliori titoli ad una incontestabile celebrità...

Se male riuscirono alla Scala i nuovi spettacoli dati, al Re il modesto Columella trovò maggior fortuna specialmente ne' pezzi comici. E a noi pure ne piace lodare il bizzarro coro de' pazzi: e molto più il bellissimo terzetto de' tre buffi, assai lodevole per un brioso ed intrecciato parlante e per l'ingegnossimo contrasto delle parti cantanti, cui trovasti sottoposto, abbenchè non nuovo, un elegante e ben ragionato istrumentale. Non esiliamo a dire che questo terzetto può bastare da sé solo a far chiaro il nome d'un autore.

Anche il teatro Carcano ne avea dato speranza di qualche novità musicale, ma le recite furono tronche anzi la fine, destino quasi consueto cui va soggetto questo teatro, che ha la disgrazia di essere o di sembrare troppo lontano dal centro della città; vera disgrazia, perchè esso sarebbe e per la sua limitata vastità, e per l'irriducibile sua sonorità, il migliore de' teatri di Milano che alla musica vengono destinati.

Queste furono le fredde sorti del melodramma nella decorsa stagione.

Ora da poche sere si ripresenta il Re con nuova schiera di cantanti. Nel vario numero de' spartiti che ne si promettono pei mesi di Luglio e Agosto, giova rimarcare che ne avremo tre nuovissimi per Milano, come nuovissimi ci sono i loro autori. E di ciò dobbiamo compiacerci.

Intanto si diede principio a questo corso di recite colla sempre fresca e cara Lucia di Donizetti, che offerse campo al tenore signor Pancani, di mostrarsi dotato di fina intelligenza nel canto e buon metodo. Il signor Bartolini è un buono e sonoro baritone, e la sua voce rinviansi con giusta scuola sviluppata in ispecial modo nelle note acute, cosa che ne spiace di non aver potuto notare nel suddato signor Pancani, il quale, se non ci inganniamo, potrebbe con non lungo studio trarre doppio partito da' suoi mezzi vocali. L'altro basso sig. Catalano vuol esser pure nominato con lode, e sarebbe del pari a desiderarsi che i grandi tenori non perdessero di vista siffatti artisti, che con rara modestia si accontentano di sostenere le parti secondarie in tempi, ne' quali ogni più meschino cantore tende a volersi arrogare il fastoso predicato di *assoluto*. La signora Tirelli canta ed agisce come ella sente di dover cantare ed agire. Se ella poi sente sì o no retamente, lascieremo giudici i nostri imparziali e colti dilettanti...

Quello però che anche al Re si fa a modo de' grandi esempj de' grandi artisti del giorno si è che si grida a tutta furia, non curandosi nulla né del buon senso, né meno ancora dell'intonazione, né quel che più importa del risparmio de' mezzi vocali, che perduti una volta non si riacquistano più.

Del resto anche qui il pubblico batte a tutta forza delle mani e de' bastoni, e dopo codeste specie di schiamazzi è naturale che i signori artisti abbiano ben poca voglia di curarsi delle nostre prediche e delle nostre condanne.

A. M.

STABAT MATER DEL CELEBRE ROSSINI

ESEGUITO IN FIRENZE.

(Diamo luogo in questa Gazzetta al seguente articolo comunicato da un nostro collaboratore corrispondente. Per le ragioni che il lettore saprà farsi da sé, crediamo necessario avvertire che alcune tra le opinioni manifestate in esso articolo intorno allo Stabat rossiniano sono da considerarsi come al tutto speciali dell'autore dell'articolo stesso).

A colui che nel mezzogiorno del 26 giugno corr. entrava nel magnifico Salone di Palazzo-vecchio, grande ed imponente apparato si presentava. Un nugolino e mezzo di spettatori, tutti comodamente seduti in faccia a cinquecento musicisti schierati sopra il più alto ripiano della gran Sala, e simmetricamente disposti in un palco a spalliera espressamente eretti, indicava esser quivi prossimo l'incominciamento di una gran solennità musicale. Era il Comune di Firenze che a maggior decoro delle annuali feste solite a celebrarsi in onore del Santo Battista, venerato protettore della città, ed a filantropico beneficio degli Asili infantili, offriva al pubblico questo grandioso trattamento, già tanto famoso Stabat di Rossini doversi quivi gustare per la prima volta nella sua integrità, ed insieme alla grande Sinfonia del *Giuliano Tell*, formar dovea tutta il soggetto del trattamento medesimo. Questa tranquilla ed oziosa assemblea die' manifesti segni di allegrezza all'apparire dell'annusso sovrano della Toscana, il quale in compagnia di vari membri dell' L. e R. Famiglia si degnò far parte dell'uditorio. Al triplice plauso universale reso ad onore dei reali Personaggi successe il più profondo silenzio, e fu in questo stato di moral concentrazione che si mosse l'Orchestra quei primi suoni gravi, lenti, e melancolici, con che ha principio quella bellissima opera dello Stabat.

Voleudo in prima parlare della esecuzione musicale diremo che ella riesce ad un tal grado di perfezione da renderne quel pubblico pienamente soddisfatto, ed ognuno può riconoscere, come incominciando dai principali capi fino all'ultimo corista, o all'ultimo sintonista, tutti gli esecutori agivano col massimo impegno, non tanto per la venerazione che ognuno risente pel gran compositore, quanto per sostenere la gloria musicale italiana, e specialmente in questo caso in fiorentina. Non vi fu di notabile nei maggiori intendenti che un qualche disequilibrio nei gran forte dell'Orchestra prodotta dalla sovrabbondanza degli stromenti in ottone. Le parti principali del primo e del secondo soprano furono sostenute dalle signore Teresa Brambilla e Carolina Sabatier-Unghe, e quelle del tenore e del basso dai signori maestri Ferdinando Ceccherini e Camillo Fedrighini. La direzione generale era affidata all'espertissimo maestro Pietro Romani, che volle anteriormente trasferirsi a Bologna per consultare l'illustre autore sui migliori modi di esecuzione di questa ultima sua Composita opera. L'orchestra fu magistralmente condotta dal nostro benemerito Cavaliere Ferdinando Giorgietti. I nomi di tutti questi eccellenti artisti risplendono tanto chiari e sono ormai tanto noti nella repubblica musicale, da non abbisognare di ulteriori encomi. Ciascuno dei dieci tempi in cui è diviso lo Stabat fu al sommo grado ed equidistante dove nella udienza si risvegliò un maggiore entusiasmo si fu nel primo tempo (*Stabat Mater*, ecc.), nel quinto tempo senza stromenti (*Eja Mater*) che a soddisfazione generale per due volte ebbero a ripetere, e nell'ottavo tempo (*Inflammas*, ecc.) Sembra degno di esser notato un fatto che pare annunziare un progresso negli uditori. L'uso invalso di prorompere in applausi appena che il cantante compie l'ultima nota della sua parte in ogni pezzo ove egli abbia eccitato vive sensazioni, toglie sempre quell'effetto che debbe produrre un'aggiunta strumentale che il compositore per lo più vi unisce, o per render pienamente completa quella parte di composizione, o per legar questa con ciò che ne debbe succedere. In tutto il corso della esecuzione dello Stabat Mater, meno alcune poche volte di maggior trasporto, il pubblico attese sempre l'ultima nota dell'orchestra per esternare alla fine d'ogni tempo la sua interna soddisfazione.

Ma che diremo del lavoro del gran maestro compositore? Il gusto musicale così multiforme, così vario, così dipendente dallo stato fisico, dal grado di inciviltamento, da mille abitudini individuali talvolta strane e ridicole può egli mai formarsi e ridursi ad una unità osmopolitica? Rossini lo ha tentato, e sembra essersi riuscito. La musica del suo Stabat è così variamente colorita nello stile, che a prima vista direbbesi opera fatta in varie epoche, o ritoccata a più riprese dall'autore stesso, se non lavoro di vari artefici, ed è per questo appunto che ogni uditor ritrovasi in tal composizione se non tutto almeno una parte del proprio tipo, non può ammeno di gustarla ed ammirarla; cosicché lo Stabat di Rossini in Firenze generalmente ha piaciuto a tutti.

La collezione degli scritti pubblicati fin qui sul grossolano Stabat credo che già formati potrebbe un rosso volume. Ma trascurando tutti quelli di non significato per l'arte perchè ristretti a pubblicar le lodi dell'autore, diremo che ci sembra rinvenire un difetto in quei pochi dettati da uno spirito di analisi e di critica, ed è quello di non aver preso a considerarsi quest'opera nel suo vero punto di vista. Alcuni, e specialmente gli stranieri, opinano che la musica dello Stabat di Rossini non è musica da Chiesa, persuasi che quest'arte impiegata nel culto cattolico debba costantemente ritenere le forme del

medio evo, dimentichi forse che la musica nelle sue varie diramazioni è sempre la viva espressione dello spirito del secolo che ella percorre, il di cui progresso e varietà non potendo arrestarsi, per conseguenza non può quella rimanere stazionaria, senza divenir nulla ed insignificante. Egli è vero che il doto artista scorge nelle opere del Palestrina un mistico e profondo sentimento espresso con un tal meccanismo d'arte da recar sorpresa ed ammirazione; ma queste forme musicali costituiscono un linguaggio inenitico, e per conseguenza insignificante alla vivente cristianità d'oggi nel secolo XIX, perchè non conforme al comun modo di sentire e di pensare. Per tal ragione nello scorso secolo l'autorità dell'illustre Padre Martini non valse a diminuire il pregio e la fama dello Stabat di Pergolesi da lui qualificato per lavoro di stile profano e teatrale, e molto discosto da quel tipo che egli stimava degno della Chiesa, e di cui ne offriva i precetti e gli esempj nella sua dottissima opera di contrappunto sul canto fermo.

Altri scrittori han detto esser bellissimo il componimento musicale di Rossini, ma mancante dello spirito religioso. Suo questa semplice indicazione forse non è pienamente sviluppata, credo al certo che si avrebbe fatto molto guadagno nella parte estetica dell'arte, astrazione fatta da ogni applicazione, a quest'ultimo lavoro di Rossini, giacché si sarebbe trattato l'uso di stabilir precisamente qual sia lo spirito religioso che domina attualmente le moltitudini cattoliche; e di indicare quali forme musicali dovessero adoprarsi ad esprimere o rappresentare questo spirito medesimo (1). Ma a mio giudizio lo Stabat dell'immortale pesarese debbe sottorsi ad altro esame, e parmi che giudicar si debba come lavoro non dedicato al servizio della Chiesa, ma appartenente alla classe degli Oratorj, vale a dire considerarsi come opera del genere misto che partecipa deve della vaghezza dello stile drammatico e della severità dello stile rigoroso. Ed in fatti ben si scorge che Rossini ha voluto piena libertà di concetto nelle sue creazioni, né ha creduto in questo suo lavoro assoggettarsi in nessuna maniera alle esigenze del culto della Chiesa. Ciò si rileva dalle grandiose dimensioni delle forme musicali da esso quivi impiegate, le quali portano tutto il componimento ad occupare un lasso di tempo non commovente nelle nostre sacre cerimonie del cattolicesimo. Di più il lasso e lo sfoggio della stromentazione, da cui effetti sorprendenti ritrae, non sarebbe sempre adattabile nelle nostre Chiese, né le parti principali vi potrebbero esser, in quanto ai soprani, sostenute dalle vere, per cui sono scritte, giacché in grazia di un maggiore inciviltamento non abbiamo più nella società di quegli esseri neutri una volta a ciò destinati, né alle donne è permesso prender parte nella musica che si eseguisce nelle Chiese cattoliche.

Considerato dunque in Stabat Rossiniano come musica d'Oratorio spariscono affatto quei maggiori tacerie in cui fin qui era incorso presso i suoi critici più ragionatori; né certamente è da farsi conto alcuno di quelle piccole mende che taluni pretendono rinvenirvi. Queste in fine non son tali da recar disturbo al sentimento musicale degli uditori; l'esperienza lo ce ne accerta. - Ma vi siano pure - e qual è l'opera umana senza una macchia d'imperfezione? Ricordiamoci che all'uomo è negata la perfettibilità: il creder diversamente è stoltezza; anche il sole ha le sue macchie, né per questo è meno risplendente (2).

LUIGI PICCHIANTI.

(1) Lo Stabat di Rossini venne discusso sotto questi diversi punti di vista dalle più gravi Riviste Francesi, la Revue de Paris, la Revue des Deux Mondes, la Revue indépendante ed altre. Leggasi inoltre la brochure intitolata Observations d'un amateur non dilettante, ecc.

L'ESTES.

(2) Fu per altro sempre lecito, anzi fu dovere degli osservatori diligenti il venir notando queste macchie e additarle a coloro che troppo sarebbero inclinati a lasciarsi abbagliare dalle meravigliose splendidezze del grand'astro.

L'ESTES.

VARIETÀ.

— Si sta apparecchiando a Bruxelles una grande pompa musicale che avrà luogo il 21 prossimo Luglio, giorno anniversario dell'entrata del re Leopoldo nella sua capitale quando venne a prendere possesso del trono che offerì gli avea la nazione. Il sig. Félix ha concepito il piano di questa solennità; egli ha convocato le scuole e le società di musica delle diverse città che hanno processo il loro concorso, e si riuniranno per questa circostanza al Conservatorio di Bruxelles. Dietro ciò che si può prevedere, contando il numero degli interventori che hanno già accettato l'invito, ed i saranno incira trecento voci e un centocinquanta stromenti. Si eseguiranno brani di grandi compositori, fra i quali si citano vari pezzi del Paulus, Oratorio di Mandelshon; già sono state distribuite le parti di canto affine di poter fino da questo momento procedere agli studi e alle prove parziali. Il concerto avrà luogo di sera in una Chiesa che dopo il gran concerto dell'anno 1834 fu trasformata in un locale ove si festeggiano tutte le grandi cerimonie nazionali. Circa a tremila uditori possono esser commodamente disposti in questo gran vaso. La commissione direttiva della festa ha deciso che per richiamare il maggior numero che si possa di spettatori intelligenti e capaci di gustare il genere della musica che si eseguirà, il prezzo d'ingresso sia il solito degli altri concerti ordinari. Questo è un saggio provvedimento. Siccome queste riunioni, che del resto hanno luogo di rado per ragione dell'imbarazzo e difficoltà che porta lo sciogersi di tanti animi abitualmente occupati; siccome queste riunioni, dicevamo, sono intese a popolare il gusto dell'arte musicale, non si deve, per una falsa mira di lucro, limitarsi ad adattarvi un pubblico

eccesivamente ristretto a pochi. I cori saranno in parte cantati dagli allievi del Conservatorio di Bruxelles e da quelli delle altre scuole del paese, e in parte dai dilettanti che hanno voluto prestarsi a questa bella intrapresa. Il sig. Fétis è secondato da giovani che hanno nei primi stabilimenti nel Belgio una società per l'esecuzione della musica senza accompagnamento, o nell'andare delle numerose associazioni che ha la Germania. Questa società che ha assunto il nome di *Riunione lirica* si è ordinata secondo che ha piaciuto al sig. Fétis. Si temeva che le dame del gran mondo non si sarebbero senza difficoltà piegate a mischiarsi agli artisti in questa circostanza. Le piccole città e bruxelles, come che avente rango di capitale, rasmogliano in molte cose alle piccole città) sono teatri ove si agitano mille piccole passioni vane e intrighi destati dall'amor proprio. Bisogna però dirlo, a lode delle dilettanti signore di Bruxelles, che si sono mostrate a questo riguardo di assai miglior tempera di quello che si aspettava. Esse metteranno dall'un dei lati le loro schiavitù per non pensare ad altro che al bene dell'arte che amano e che coltivano con encomio. Poche saranno le parti principali; ma forse si reclamerà il concorso d'alcuno de' nostri eccellenti artisti, de Beriot, Hauman o Vietsontys; ma si eseguiranno principalmente delle grandi composizioni vocali e strumentali. Gli esecutori che verranno dalle diverse città del paese saranno, seguendo il costume di Germania, rintegeati delle loro spese di viaggio e di soggiorno. Si farà fronte alle spese col mezzo di sottoscrizioni che portano già una ragguardevole cifra; l'avanzo sarà distribuito a poveri. Questa sarà la seconda festa musicale che avrà avuta la capitale del Belgio. La prima ebbe luogo nel 1834, in occasione delle feste commemorative della nostra rivoluzione. Soddisfacente ne fu il risultato; ma se si consideri che allora il sig. Fétis era sommo e non era che un assistente, non è un vanto, e che egli in quest'ultimo tempo ha dato una spinta straordinaria al gusto musicale, v'è luogo a credere che la festa del 1842 sarà molto più ancor sontuosa.

(Dalla G. M. di Parigi.)

— Carlomagno era un distinto conoscitore di musica. Egli fece un catalogo di tutti i canti gallici, che in generale erano guerreschi, e narravano le gesta dei re franchi. Egli sapeva tutte queste arie a mente. Egli stesso componeva e manteneva delle scuole di musica a Parigi. In Chiesa accompagnava sempre colla sua voce i cantici dei sacerdoti, ed esercitò gli altri principi a fare lo stesso; fece inoltre istruire nel canto le sue figlie. — Il celebre pittore inglese Hogart dipinse un quadro sul quale scrisse « the enraged musician » (Il Musicante infuriato). Il gran violinista italiano Castrucci (che andò a Londra nel 1714) gli somministrò senza saperlo il soggetto del quadro, e si circondò nella sua casa da tutti i suonatori di strumenti da strepito che poté raccogliere e colse il momento in cui quel baccone fece venire alla finestra il virtuoso per copiare da una casa dirimpetto il volto del disperato Castrucci. A' giorni nostri basterebbe eseguire, in simili occasioni, certi pezzi di musica drammatica tanto clamorosamente applauditi, e si sarebbe certi di ottenere il medesimo effetto!

NOTIZIE VARIE.

— Parigi. Alla Accademia reale di musica nella sala in Via Lepelletiere si è data una nuova Opera in due atti, parole del sig. T. Anne, musica del sig. Ambrogio Thomas. La Gazzetta Musicale di Parigi piacevolmente fa osservare come dovendosi dare un nuovo ballo pantomimico intitolato *Le Jolie fille de Gand* con musica di Adam, si è avuto ricorso al progetto di aggiungere qualsiasi come per un di più l'Opera suddetta che ha per titolo *Le Guerillero*. Il soggetto del dramma riguarda l'epoca in cui il Portogallo mosse guerra alla Spagna l'anno 1640; ed il sig. T. Anne che è uno de' buoni critici ha fatto prove di molta pratica del teatro e di molta intelligenza drammatica, esse non nuove e sperimentate in lui altre volte. Quanto alla musica, la sobria lode che ne porta la Gazzetta Musicale di Parigi deve aversi in conto di un meritato elogio, tanto più che il sig. Thomas è compositore assai conosciuto e lodato per l'elevata gravità del suo stile. Noi pensiamo che la musica di questo *Guerillero* potrà in seguito avere buon luogo fra le belle composizioni del teatro francese, massimamente perché il sig. Berlioz nel giudizio che ne dà nel giornale dei *Debats*, encomiandone molti tratti, ci fa credere che quella musica abbia il pregio di quel classico fondamento tanto accetto a quel fantasia critico e compositore; del qual fondamento e a lamentarsi che troppo vadano sprovvedute oggidì non solo le recenti opere francesi ma ancora le nostre. Pare che il sig. Berlioz faccia come un rimprovero al sig. Thomas perché la sinfonia del *Guerillero* sia fatta ad imitazione di quella del *Guy-Rictan Tell*. Noi, salvo le debite convenienze, crediamo che questo debba tornare a molta lode del francese compositore, non essendo quello un modello da potersi ragionevolmente imitare (come si dice abbia fatto il signor Thomas) senza gran merito. La musica del ballo si dà per degna di Adolfo Adam che è quanto dire dotta e bella, ma alquanto fredda. Ne questa sarà la prima volta che ciò che si dà per accessorio si porti il vanto e vinca il prestigio della parte principale. Cotali miracoli sono in ragione di quelle strane convenzioni dell'uso anzi dell'abuso, per mezzo delle quali si fa in Italia alcuna volta servire l'Opera alle cavatine e alle caballete, e in Francia (che è ancor peggio) servir l'Opera al ballo. Nobile e leggiadra vendetta del buon senso! E coloro che senza pudore proteggono i fatti abusi, non se ne vergognano ancora?

— Gli artisti de l'Opera tedesca che si era istituita a Parigi, e della quale si è parlato altra volta, a scovito de' tristi successi ottenuti ed essersi dovuto chiudere quel teatro, sono ora venuti tutti allo stremo di tanta miseria da non aver modo di intraprendere il viaggio per

ricordersi in patria. La deplorabile condizione di questi infelici ha mosso l'animo di molte persone benevole ed in un modo la magnificenza e generosità del sig. colonello Thörn e del grande pianista Liszt. Si è dunque stabilito di dare a loro profitto un gran concerto o mattinata musicale. Il sig. Thörn presterà il suo locale, e Liszt suonerà diversi pezzi, dapprima si compiarà di esercitare volentoso da un buon numero di altri artisti come già fece poco prima a profitto degli incendiati di Amburgo; il programma è come segue: 1.° Cori di Weber, eseguiti dai coristi del Teatro tedesco; 2.° Reminiscenze del *Don Giovanni*, eseguite da Liszt; 3.° *Es lebt eine rath im Hellenes*, coro di studenti, testo di Goethe (nel Fausto); 4.° *Arco Maria, Der Erlkoening* (il re degli Altnes) melodie di Schubert, di Liszt; 6.° *Rheineuften*, canzone bacchante, eseguita dai coristi tedeschi; 9 Fantasia sopra alcuni motivi del *Roberto il Diavolo* (valz infernale, aria di ballo, e marcia) eseguita da Liszt. La santità della causa, l'importanza del programma e il nome di Liszt sarà certo per procurare un ragguardevole incasso che servirà a ricondurre quei poveri artisti alla patria loro.

— La *Favorita*, opera francese di Donizetti, è stata molto applaudita al teatro di Breslavia. La Gazzetta di quella città soggiunge che il sig. Justiner è stato nominato direttore del teatro reale di Berlino. La prima Opera che si darà sotto la sua direzione sarà la *Favorita* di Donizetti; e poscia la *Reine de Cypre* stimata capolavoro di Halevy, alla quale il sig. Kustner farà molto bene a non preferire la *Caterina Cornaro*, di Schuchman, appena si è sostituito a Monaco, e il cui libretto molto è somigliante a quello della *Regina di Cypro*.

— Un bello esempio di riconoscenza ne porge S. M. il re de' Belgi ordinando grandi feste e solennità da celebrarsi a Liegi in onore del celebre compositore Gretry, per l'anniversario del 17 o 18 Luglio. La medesima S. M. ha incaricato il sig. Solman, direttore del Gran Teatro di Bruxelles di ordinare e disporre tutta la parte lirica di queste feste, e di tracciarne il programma. Il Re e la Corte dimoreranno in questa occasione tre giorni a Liegi. Saranno messe insieme orchestre sterminate, o, come dicono, orchestre-mostri per eseguire le migliori composizioni di Gretry, e al teatro stesso si rappresenterà il *Ricordo cuor di Leone*. Il giorno 18 gli artisti di Bruxelles eseguiranno la *Favorita* di Donizetti. Sarà inviata altresì a Liegi una deputazione di compositori e artisti francesi per festeggiare l'autore di tante Opere maravigliose.

— Il concerto elvetico è stabilito a Losanna per i giorni 3 e 4 agosto. Saranno in esso eseguiti la quinta sinfonia di Beethoven, opera 67, lo *Stabat Mater* di Rossini ed una sinfonia cantabile di Felice Mendelssohn, opera 52, messa a parole francesi. Il numero de' coristi sarà di 500 e l'orchestra di 250 suonatori. Questo esecuto sarà capitano dal sig. Marbeck di Praga, il quale ha mostrato molta perizia l'anno passato a Lucerna, ove ebbe luogo la medesima solennità musicale. Mendelssohn verrà a Losanna; Donizetti ha colà scritto che spera di poterli anch'egli intervenire, e certo non vi mancheranno molti artisti ed amatori di quel teatro. A proposito di queste orchestre-mostri, noi crediamo lodevole consiglio quello di proccacciare al possibile sempre abbondante e compiuta l'orchestra e sopra tutto proporzionata al luogo ove la musica si eseguisce; ma lo stabilire come per massima generale che ove sia sterminato numero di esecutori ivi sia solennità musicale, e adattare questi mezzi spropositati (come spesso si fa) alle musiche scritte un secolo fa e non concepite così largamente dal compositore e ideate sopra anzi sobri e non compiuti mezzi d'istromentazione, sia un grave errore de' moderni zelanti. Noi crediamo che un'orchestra-mostri applicata alle semplici musiche de' tempi passati, rendono appunto quelle composizioni mostruose, come mostruosa apparirebbe un'immagine devota di Pietro Perugino o di Francesco Francia a chi fosse tratto ad ammirarla ingrandita in forme più che colossali.

— Il sig. conte di Castellane, divenuto celebre in Parigi per suoi privati trattenimenti drammatici e musicali che egli suol tenere in sua casa, ha testè acquistato dai signori Boisselot e figlio regii fabbricatori di pianoforti a Marsiglia, lo strumento di che si è servito Thalberg ne' concerti da lui dati nelle diverse città del mezzogiorno della Francia.

— Meyerbeer è stato ora nominato direttore generale della musica a Berlino. Oltre alla musica dei Teatri egli dirigerà ancora i concerti della Corte. Così la Francia perderà l'illustre compositore; ma vuoi per applaudire un nuovo omaggio che è reso nel suo paese all'autore del *Roberto* e degli *Ugonotti*.

— Il monumento innalzato a Mehl da' suoi concittadini, di Givet, è stato inaugurato il giorno 26 giugno. Trecento musicisti del Belgio hanno preso parte a questa solennità.

Per mostrare che il numero de' buoni pianisti va aumentandosi presentemente ognor più, basta riferire che del nuovo studio in la di Thalberg, certo malagevole ad essere bene eseguito, sono stati venduti in Parigi nello spazio di soli otto giorni ben 1200 esemplari. LITTA. Magnifico è stato il concerto dato dal signor Benard direttore d'orchestra del teatro di que città. Si sono eseguiti pezzi di Weber, di Gretry, di Rossini, di Bellini e di Donizetti. La seconda parte si incominciò con una sinfonia del sig. Baumann che molto è stata lodata per severità e sostenutezza di stile. Un *Te Deum* del sig. Ferdinando Lavaine fu pure eseguito in questo concerto, il quale è stato stimato opera magnifica nel suo genere.

— CARLSRUHE. Per le feste nuziali della granduchessa Alessandrina si è rappresentata una nuova Opera di T. Hoven intitolata *Giovanna d'Arco* che molto ha piaciuto.

Nel N.º 785 dell' *Osservatore Triestino* abbiamo letto « il valente maestro di musica sig. Vincenzo Colla » piacentino, da qualche tempo stabilito in Trieste, è stato testè insignito del titolo di socio onorario della celebre Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia

in Roma, in qualità di maestro compositore. Nel pubblicare questo annuncio, onde seco congratularci, ne, non possiamo che far plauso al merito che favorvolmente anche fra noi lo distingue.

— Il *Monde Musicale* riferisce il buon esito della prima rappresentazione di « *Une Aventure de Scaramouche*, Opéra-bouffe en trois actes, par M. A. de Furgues, musique de Louis Ricca, arrangé pour la scene française par M. de Fultow. » Attendiamo che questa notizia sia confermata da altri più gravi giornali parigini per parlarne con maggior asseveranza.

— FERRIS. Nel Giornale di questa Città *Lo Specchio* si legge: « Il secondo Concerto di Bazzini il giorno 2 » corr. attirò, come lo avevamo predetto, un uditorio ancor più numeroso. Il grand'artista destò questa volta (se ciò è possibile) in tutti ancor maggior stupore della prima volta. Egli si fece sentire in una Fantasia da lui composta sull'Opera *Esmeralda* del M.º Mazurco, nella celebre Elegia (senza accompagnamento) e finalmente in una Fantasia drammatica di sua propria composizione; ed in tutti questi pezzi sviluppò egli in quanto alla tecnica ed al maneggio del suo strumento delle cose inaudite ed insuperabili, e nello stesso tempo provò, particolarmente con un adagio pieno d'anima, ch'egli potentemente sa commovere le corde sentimentali dell'uditorio. Bazzini non teme più veruna difficoltà; tutti gli scogli che il violino oppone a' suoi più valorosi maestri non esistono per lui, o egli vi passa sopra come una sfilite sopra le rose e le colline del Parnaso. Negli intervalli udiamo per la prima volta una giovane cantante Madamigella C. Miller che in un'aria di Rossini, addimòstrò un non comune ingegno. La sua voce è robusta, e di una bella altezza, e se ella non risparmierebbe diligenza e studi di perfezionamento potrà riuscire una buona cantante. Essa fu incoraggiata allo studio con ripetute chiamate.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO DI GIOVANNI RICORDI.

ANTHOLOGIE MUSICALE

FANTASIES BRILLANTES

pour le Piano

STR LES OPERAS NOUVEAUX

PAR

F. CHOTECK

Cahier 1. - Anna Bolena; Belisario; Marino Faliero

Fr. 2 50.

Cahier 2. - Lucrezia Borgia; Torquato Tasso

Fr. 2.

DELICES DES OPERAS

DE DONIZETTI

12 Petites Fantaisies faciles

et brillantes

pour le Piano

PAR

W. PLAGNY

Op. 93. - Chaque Fr. 1 75.

N. 10. Marino Faliero. N. 11. Parisina.

N. 12. Torquato Tasso.

4 Fantasie-Potpourris

per Violino (o Flauto), Viola e Violoncello

SULL'OPERA

SAFFO DI PACINI

COMPONTE DA

P. TONASSI

N. 1 e 2. Fr. 4 cadauna

» 3 e 4. » 3 »

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 29. DOMENICA
17 Luglio 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà **AUTOLOGIA CLASSICA MUSICALE**.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, sonnet la nature entière et ses diverses institutions, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émeouvoir.*

J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla *Gazzetta* è all'Autologia classica musicale e di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affranco postale della sola *Gazzetta* per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della *Gazzetta* in casa Ricordi, contrada degli Omeoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

STUDJ BIOGRAFICI.

GIOVANNI PAISIELLO

Continuazione. Vedi i fogli 24, 25.

Nel 1799 le armi della repubblica francese avean posta sossopra l'Italia. «Il trono di Napoli, così si esprime nella già lodata biografia di Paisiello il sig. conte Folcino Schizzi, era fortemente minacciato. I repubblicani, entrati trionfanti in Roma sotto gli ordini di Championnet s'avviavano alla volta del regno per conquistarlo.» Ireali, per fuggire al nembo che minacciava la capitale, ritiravansi in Sicilia, e intanto il Governo assumeva forma repubblicana. Sgomento dalla perdita de' suoi impieghi, e inquieto sul suo avvenire, Paisiello, che durante la guerra non erasi mai allontanato da Napoli, non si addimòstrò ritroso ad adottare i principii del novello reggimento politico, e ottenne per natural conseguenza il titolo e gli emolumenti di direttore della Musica nazionale. Ma indi a non molto, reintegrata la monarchia de' Borboni, l'insigne compositore perdette la grazia de' suoi principii e con essa il titolo di maestro di cappella della Corte e gli assegni relativi. Del che fu moltissimo afflitto Paisiello, e non pretermesse supplicazioni ed atti di pentimento, o veri o simulati, onde ricuperare i perduti favori. Due anni furono per lui spesi in questo doloroso ufficio, in capo ai quali vide soddisfatti i suoi fervidi voti. Se non ché poco tempo dopo, Bonaparte, già fattosi primo Console, ottenne dalla Corte di Napoli che Paisiello, pel quale egli nudriva una speciale predilezione, si recasse a Parigi ad ordinare e a dirigere la Cappella Consolare, e il celebre artista tutto lieto abbandonava la patria e il munifico monarca italiano nel cui orecchio suonavano ancora le calde sue proteste di inalterabile ed eterna devozione, e trasferivasi al novello suo posto sul finire del 1802.

Con splendida generosità venne trattato Paisiello da Bonaparte, perocchè, oltre un'ingente somma fattagli sborsare per le spese del viaggio, ebbe un alloggio sontuoso, una carrozza di Corte a suoi ordini, 12 mila franchi di onorario, ed un'annua gratificazione di altri 18 mila franchi. Se non vedessimo confermato da altri biografii questo ultimo computo del sig. Fétis, saremmo tentati a crederlo esagerato, e tanto maggiormente dacchè il sig. conte F. Schizzi accenna che oltre i 12 mila franchi di

stipendio, soli 1200 gliene vennero sborsati per le spese del viaggio e dell'alloggio, la quale somma ne sembra troppo meschina, come di soverchio ingente ne parve quell'altra.

Ma sia comunque il fatto, certa cosa è però che i grandi compositori francesi che a quel tempo trovavansi a Parigi molta gelosia e non minore invidia ebbero a provare del fortunato maestro italiano, al quale per avventura non attribuivano tutto il merito di cui poteva a buon dritto vantarsi. E per conseguenza ecco risvegliarsi una segreta nimistà tra i partigiani di Paisiello e i professori del Conservatorio parigino. Questi, non senza dispetto acerbissimo, vedevano apprezzarsi sopra modo nello stile e nelle ispirazioni dell'autore della *Nina* quei rari pregi di spontaneità, di grazia e di facile e abbondevole melodia di che troppo eran poveri i prodotti delle loro fantasie più tendenti al genere di musica drammatico-pittorresco che il proprio vanto principale ripone nel colpire la mente e lo spirito dell'uditore, anziché lusingare l'orecchio e svegliare dolci impressioni e sentimenti affettuosi. Però, mentre nel conflitto degli astii di parte, Paisiello e i seguaci della scuola italiana da un lato, Mehul, Cherubini ed altri sostenitori della francese dall'altro, addimòstravansi poco penetrati della dignità del loro carattere d'artista e scendevano a guerrierciole meschine, l'arte guadagnava grandemente per gli sforzi di una calda emulazione, e lentamente progrediva la salutare fusione dei due generi opposti, già cominciata ai tempi di Gluck e di Piccini; il genio musicale italiano rappresentato in Francia dalle sublimi creazioni di Paisiello influiva sullo spirito dei compositori antagonisti di questo grande maestro, e quasi loro malgrado li costringeva a riconoscere la superiorità delle doti per le quali la sua musica si facilmente destava all'entusiasmo la moltitudine e otteneva quella popolarità alla quale l'artista d'ingegno superiore solo allora deve rinunziare quando è comperata a prezzo della volgarità delle idee, dell'abuso dei falsi mezzi d'effetto, della stravaganza delle ispirazioni che male si vogliono battezzare di originalità, e di tutta quella peste degli artifizii di convenzione e di mestiere che alla severa filosofia dell'arte sostituiscono le grossolane risorse del meccanismo. A questo punto di scadimento vorrebbero pur troppo addurre la composizione melodrammatica non pochi de' moderni nostri maestri, ma per buona ventura della scuola italiana, al tempo che Paisiello la rappre-

sentava in Francia ella era ancora lontana da un così infelice periodo: e pertanto grandissima ed ottima influenza esercitò sul gusto musicale de' Francesi e presso di essi addusse al maggior punto il favore per la nostra Opera e preparò le invidiabili glorie di Rossini.

Vorremmo occuparci a sviluppare molto più partitamente il punto di critica storica musicale ora solamente di volo accennato, ove l'ufficio che ci siamo proposti in questo scritto non fosse molto modesto.

Proseguiamo quindi nella nostra narrazione biografica.

Al tempo in cui Paisiello fu chiamato a Parigi da Bonaparte, veruna musica esisteva appositamente scritta per la Cappella consolare, e Paisiello si propose di fornirne da par suo e compose quindi sedici uffici completi, messe, motetti, e antifone.

Intanto l'Austria e l'Inghilterra conchiudevano colla Francia, la prima il trattato di pace di Luneville, l'altra quello d'Amiens; e Paisiello, se dobbiamo credere a qualche biografo italiano, ebbe a ricevere l'incarico di celebrare tanta ventura con un'apposita cantata, della quale l'autore della grande *Biografia dei Musicanti* non fa cenno.

Ricorda egli bensì una Messa ed un *Te Deum* scritti a due cori e a due orchestre per solennizzare l'incoronazione di Napoleone. Già l'anno innanzi aveva dato Paisiello alle scene la *Proserpina*, infelice-mente riuscita, e per conseguenza si temeva che il sacro rito e l'Inno di esultanza non potessero essere da lui musicati colla superiorità di ingegno che in altra solenne occasione aveva saputo manifestare, e qual si richiedeva dalla memoranda circostanza.

Ma il fatto sciolsse i dubbi contrari, così almeno dobbiamo affermare volendo atternerci alle parole del sig. conte Folcino Schizzi, il quale scrive: «la Messa fu un capolavoro che la più severa critica non avrebbe saputo menomamente attaccare». Il sig. Fétis, all'incontro, ne assicura che giunto all'età di sessantadue anni, a quel periodo cioè dell'umana vita in cui l'immaginazione, venuta la prima, è pur la prima a voltarci le spalle, l'autore della *Nina* comprese a qual partito era in lui prudenza appigliarsi per il meglio della sua gloria. Deciso a più non correre le incerte sorti delle scene, o fors'anco peccato di non avere colla sua presenza destato in Parigi quel clamore al quale nella non discreta sua ambizione erasi preparato, addusse a pretesto la poca salute di sua moglie per chiedere la sua dimissione, che non senza difficoltà gli venne accordata. Sotto questo poco lusinghevole

aspetto il biografo francese ne rappresenta quest'atto della vita dell'esimio compositore italiano; e all'opposto nell'offrircelo sotto un punto di vista tutto diverso, il già citato sig. Schizzi osserva non essere ceduta, a suo giudizio, la pagina meno onorevole della storia del nostro artista, come quella che porge esempio di un'ambegazione degna d'ogni lode. Or si giudichi in quanti contrarii modi le umane azioni ponno e sogliano venire interpretate!

Di ritorno a Napoli Paisiello fu restituito a' suoi uffici presso la Corte, della qual cosa ci fu in parte consolato per i perduti onori di Parigi: senonchè a quei giorni i politici rivolgimenti turbavano da uno ad altro istante le più tranquille esistenze, e Paisiello avrebbe avuto, al par di tanti altri, a muovere lamento di questa penosa incertezza di cose, se non era Giuseppe Bonaparte, il quale, succeduto sul trono di Napoli a' Borboni, ritrattisi un'altra volta in Sicilia, riconfermava all'esimio artista, tanto favorito dall'imperiale fratello, gli impieghi di Direttore della R. Cappella e maestro della musica di Camera, ch'egli occupava presso Ferdinando IV, e fissava a mille e ottocento ducati i suoi emolumenti. Al tempo stesso, Napoleone lo faceva insignire della croce della legion d'onore, alla quale andava unita una pensione annua di mille franchi.

A servizio della Cappella della nuova Corte compose Paisiello ventiquattro complete musiche di Chiesa, e in occasione della festa del Re fece rappresentare la sua ultima Opera *Pitagorici*, la quale gli valse la decorazione dell'ordine del Regno delle due Sicilie; Giuseppe Bonaparte gli conferì parimente la nomina di membro della Società reale delle Scienze ed Arti di Napoli e di presidente della Direzione del Conservatorio di musica, il cui ordinamento era stato sostituito alle vecchie scuole del regno. La più parte delle Società accademiche accoglier vollero il nome del grande compositore napoletano tra quelli de' loro membri, e nel 1809 l'Istituto di Francia lo onorò del titolo di socio straniero.

Allorchè il fratello di Napoleone cedette il trono di Napoli a Murat per ire ad assidersi su quello di Spagna, il novello Monarca conservò a Paisiello tutti i suoi titoli ed impieghi. Se non che, le vicissitudini dei troni, si frequenti nel primo periodo del nostro secolo, serbavano all'autore della *Nina* lo spettacolo di una seconda ristorazione dei Borboni. In una Memoria dettata intorno a Paisiello, dall'illustre autore della *Vita di Raffaello*, ecc., il sig. Quatremère de Quincy così si esprime nel proposito delle ultime peripezie della vita del celebre maestro: « Egli visse abbastanza da poter vedere reintegrata in tutti i suoi diritti l'augusta famiglia alla quale era debitore dei primi incoraggiamenti ricevuti, e che costante nella sua benevolenza protettrice gli prodigò gli ultimi favori ». Noi ameremmo prestare ampia fede a questa attestazione di uno scrittore molto lodato per accuratezza di indagini; ma la imparzialità che ci siamo proposti ne costringe a contrapporre alle parole del sig. Quatremère altre improntate di non minor sembianza di verità, sebbene al tutto oppostamente significative. Giacomo Gotifredo Ferrari, allievo del medesimo Paisiello, ne' suoi *Aneddoti piacevoli ed interessanti*, riferisce di aver riveduto il proprio maestro in Napoli alcuni mesi prima ch'ei si morisse; e con

questi precisi detti ne fa consapevole della situazione in che ci trovavasi negli ultimi anni del viver suo.

« Al nostro primo abboccamento (così egli) mi parlò di tutte le disgrazie che erano piombate su di lui. L'affezione ch'ei portava a Napoleone e alla sua famiglia era stata cagione che gli fosse tolta la pensione che in altro tempo ci riceveva da Ferdinando IV. Le circostanze politiche gli avevano fatto perdere anche quelle che gli erano state accordate dalla gran duchessa di Russia e da Napoleone. Era quindi costretto a campare coi modici assegni della R. Cappella, di limitarsi al più stretto necessario, ecc. ».

Un punto importante che riguarda il carattere morale di Paisiello è oppostamente svolto dai diversi suoi biografi: « Per l'immensa sua riputazione fatto superiore a tutte le piccole passioni ei non conobbe mai il sentimento della rivalità; con queste parole si esprime sul conto di lui la *Biografia Universale* degli uomini illustri. Ed il già ripetutamente lodato sig. conte Folchino Schizzi, nella pregevole sua Memoria, ricordando l'occasione in cui Rossini ebbe a scrivere per teatro di Roma il *Barbiere di Siviglia*, ne fa sicuri che Paisiello, ben lungi dall'attraversarsi al giovine suo emulo, adoperò spontaneo a spianargli la via a una felice riuscita.

Veggasi ora con quali precise parole si esprime su questo particolare il sig. Fétis nella già accennata sua biografia di Paisiello. « Nella sua vecchiezza ei non si mostrò per nulla generoso verso i giovani artisti dei quali avrebbe dovuto farsi il protettore naturale; perocchè è noto come ei trovar sapesse tutto il suo ingegno nel rigiro contro Rossini, le cui brillanti primizie annunziavano una gloria novella destinata a far dimenticare le glorie d'altri tempi ».

Non osando farci arbitri in questa spiacevole discrepanza di giudizi, siamo costretti a limitarci al desiderio che altri, più di noi felici nelle biografiche indagini, trovi modo a scolpare l'insigne italiano di tutte le macchie delle quali in questo nostro scritto non gli abbiamo fatto grazia.

Ma ora cecoci agli ultimi istanti della sua vita. Già da alcuni anni aveva sofferti non pochi insulti la mal ferma sua salute. I crucci dell'animo e i disinganni finirono di logorare le poche estreme sue forze; il giorno 5 Giugno del 1816 spirò all'età di 75 anni. E a supporre ch'egli, per non so quale debolezza di spirito, non amasse essere eredito si vecchioso, ove si noti che scrivendo ad un amico suo alcuni giorni prima di morire ei non si dava che 64 anni.

Una messa da morto trovata nelle sue carte fu cantata a' suoi funerali. La sera medesima nel Gran Teatro di S. Carlo si rappresentò la sua *Nina*. S. M. il re Ferdinando IV e tutta la Corte vi intervennero per onorare la memoria dell'illustre compositore morto nella dimenticanza.

In altro apposito breve articolo diremo alcuna cosa intorno allo stile e al particolare ingegno musicale di Paisiello, e daremo anche un quadro sommario delle molteplici sue composizioni! G. B.

CRITICA MELODRAMMATICA.

Nuove rappresentazioni al teatro Re.

Mercoledì scorso avemmo a questo teatro la prima delle tre nuove Opere pro-

messe. È questa un melodramma tragico del sig. Monteverde, reso in musica dal maestro Fabio Campana, intitolato *Giulio d'Este*. — Codesto spartito giunse tra noi carico degli allori colti in più e più teatri, se stiamo a detta dei giornali, ed in parte anche alla voce pubblica: dal che ne derivò forse un cotal grado di prevenzione favorevole da riuscire dannosa più ch'altro al suo successo. Se ne incolpi ciò che più piace, certo si è che la musica poco o nulla incontrò il comune aggradimento, quando si eccettuò un brevissimo cantabile nella *cavatina* del Basso, una *cabaletta* del Tenore, ed alcune frasi appassionate nell'ultima scena. Il restante passò freddo, freddo.

Chi però volesse indagare una qualche ragione del perché tra noi la musica del sig. Campana non abbia piaciuto, mentre in tanti altri teatri ha pur levato di sé grande romore, spenderebbe per certo inutilmente il suo tempo. Sebbene a malincuore, siamo pur costretti a confessare che in questa circostanza abbiamo dovuto dividere interamente il giudizio degli abituati del Re, nel condannare questo spartito come mancante affatto di validi effetti drammatico-teatrali. Al che vuoi aggiungere essere i canti quasi sempre privi di originalità, ed anzi più e più volte plagiarj; che anche allorché il compositore abbandonasi alla propria vena, il che succede assai di rado, appalesansi stentati, monotoni, indecisi, e mancanti di ferma impronta ritmica e periodata: che l'istromentale è povero e sbiadito, l'istromentale incerta, e priva affatto, a quanto appare, di fondata conoscenza de' differenti stromenti, che la tessitura de' pezzi manca di scopo allo spicco delle tinte, e che, a compenso di tutte queste mancanze, ben poco valgono i pochi canti sovraccennati, che staccati dal restante, potrebbero tuttavia essere pegno di migliori cose. E chi lo sa? Non sarebbe la prima volta che le nostre pagine avessero a notare una di queste fasi. — Oltre ai signori Pancani e Bartolini, che abbiamo già nominato con lode, parlando della riproduzione della *Lucia*, e che qui pure si sono conservati nella stessa aura di favore popolare, abbiamo nella rappresentazione di questo spartito fatta una nuova conoscenza: ed è quella della signora Goggi che vi sostiene la parte primaria del soprano. Questa artista vuol essere lodata per giusta e molto addestrata conoscenza di canto, e di ciò che comunemente appellasi *possessione di scena*, del quale anzi, per vero dire ella forse qui abusa alcun poco, stantechè la ristrettezza del palco scenico del Re esige, come nella spinta vocale, una moderazione anche nelle mosse della persona. Ritornando alla nostra partita principale, vale a dire a parlare del canto della signora Goggi, vuoi osservare che la sua voce tal quale ora esiste deve dirsi di soprano, perchè tale è anche la tessitura della sua parte, e perchè anche essa si appoggia con sufficiente sicurezza sulle più acute note di questa chiave. Ma il carattere pesante e rotondo delle sue note basse e la loro estensione, e il timbro gutturale ed alquanto stentato delle voci di mezzo fanno in parte credere, o almeno sospettare, che quest'artista non fosse altre volte che un semplice contralto, esteso bensì e tendente al più al mezzo-soprano. Ed a parer nostro egli è forse a tale sforzo e a tale spostamento di tessitura che devesi attribuire quella mancanza di volume e rotondità, e quella magrezza che riscontrasi in ispecial modo

ne' suoni della sua *ottava* di mezzo. Chechè ne sia la signora Goggi ha la soddisfazione di poter dirsi soprano, e nell'attuale epoca di aristocrazia di organi vocali, siamo quasi trascinati a credere seco lei esser miglior cosa essere un cattivo soprano che un buon contralto.

Il che s'intenda osservato soltanto in massima generale, senza intendere di scendere a nessun particolare. Certo si è che vediamo tutto giorno, e è vero, de' contralti trasformarsi a tutta forza in soprani o almeno mezzo-soprani, ma vediamo ancora di più a perderne bene spesso la prima voce naturale e non rinvenirci più le altre. Sarebbe tempo veramente che si mettesse un freno a questo sforzare la laringe che su un centinaio di voci ne sacrifica senza dubbio ben nove decimi. Lodiamo nella signora Goggi il suo gusto accentare, abbenchè cada talvolta alcun po' nel manierato. Il suo vocalizzo è bene sviluppato nelle scale ascendenti e nelle discendenti, ed anche il suo *fioretare*, abbenchè azzardoso, è quasi sempre netto e di buon gusto; delle quali doti diede esempj a profluvio nella *cadatina* dell'*Ines* di Persiani, che essa credette ben fatto sostituire a quella dello spartito. Ne vogliamo dimenticare il bel tratto, allorchè abbraccia Giulio nella scena finale, interpretato da lei con rara perizia d'arte, e vera effusione d'affetto. — Nulla possiamo dire del *libretto*, perchè l'Impresa non ha creduto farlo di pubblica ragione. Però se dobbiam arguire dal poco che si vede e che si può giungere a comprendere, ci sembra un libretto come tanti altri *manante di novità e d'interesse*.

Attendonsi fra non molto il *Lazzarello* del sig. Marliani, e il *Don Desiderio* del principe Poniatowski, entrambe Opere nuove per noi.

A. M.

CENNI NECROLOGICI.

Poichè scopo principale di questa *Gazzetta* si è il promuovere nel modo più efficace tutto che possa recar lustro e vantaggio all'arte musicale italiana, additando mano mano quegli eletti ingegni che sorgono ad onorarla, mi sembra che utilissimo ufficio sarà quello di consacrare alcuna di queste istesse colonne a gettare un fiore onorevole sulla memoria di coloro che, mercè gli studi indefessi ed un costante amore dell'arte, seppero raggiungere quell'eccellenza che a pochi è dato di conseguire. Quantunque doloroso riesca il ricordare le virtù di un trapassato pure è così giusto e debito tributo che nelle anime gentili non può che trovare un eco di corrispondenza.

Sono pochi giorni che, afflitto da lunga malattia, cessò di vivere in questa città *Cesare Bianchi*, professore assai valente di pianoforte ed organista della cattedrale. Aveva tocca appena l'età di 28 anni che morte troncò una vita a tutti carissima, e per le rare virtù ond'era abbellita l'anima sua e pel raro talento ch'ei possedeva nella musica. Nato nel territorio cremonese, fu dal padre providamente condotto a Cremona onde perfezionarlo. Dapprincipio egli erasi applicato al violino, sul quale istromento era pervenuto ad eseguire composizioni di non poca importanza: indi si applicò con grandissimo amore allo studio del pianoforte, di cui per altro possedeva già i primi elementi ed in pochi anni riuscì ad eseguire le più difficili composizioni

con tanta superiorità da poter essere chiamato distinto fra i distinti. Non trasecurò però il violino e la viola, anzi occupava in questo maggior teatro il posto di primo violino de' secondi e con non minore abilità egli disimpegnava nei più difficili pezzi per camera la parte della viola: nel 1858 circa, resosi vacante il posto d'organista a questa Cattedrale, egli vi concorse e vi fu prescelto con gran soddisfazione degli elettori. Si occupò anche della composizione, ed in alcune cose scritte per orchestra e per pianoforte ha fatto ammirare una purezza ed eleganza di stile che sono uno de' più bei pregi nelle opere dell'ingegno.

Il genere che preferiva era, a quanto pare, il brillante. Il suo tocco era netto, l'esecuzione precisa e quello che più importa sapeva sempre interpretare l'indole delle composizioni precisamente secondo lo spirito di chi le aveva dettate. Non credo di trascorrere nell'adulazione dicendo che spesso volte prendeva a prestito l'impeto di Liszt, la *soavità* di Thalberg, l'*eleganza* di Herz, de' quali autori con singolare maestria sapeva eseguire le più magnifiche composizioni. Uno de' pregi poi che distinguevano questo complesso di carissime speranze era una prontezza nell'improvvisare qualunque distinto pezzo, qualità che, senza offendere l'amor proprio di nessuno, si riscontra in pochissimi.

Tante belle doti in un essere solo ed in un'età così giovanile non possono che far sentire di quanta amarezza sia la sua perdita: a renderlo viepiù stimabile e caro a chi lo conobbe concorse assaissimo una rara modestia ed una volontà incessante di sempre più perfezionarsi in quella virtù che già altamente possedeva. I suoi funerali furono celebrati con quel decoro che più si poteva dal dolore unito alla estimazione, ed il numeroso corteo che accompagnava la bara all'ultimo asilo di noi miseri mortali attestava abbastanza quali sentimenti aveva lasciato nei superstiti. Il corpo dell'orchestra e tutti i filarmonici artisti e dilettanti intervennero colla musica militare alla pietosa cerimonia: una messa di *requiem* venne cantata coll'accompagnamento di tutta orchestra... Generale fu il compianto e profondo il dolore di tutti gli artisti, i quali meglio degli altri potevano calcolare l'importanza di una perdita così impreveduta.

Queste nostre poche righe valgono a sollievo dell'animo nostro troppo compreso da tristezza; e rendendo un omaggio sincero alle virtù del trapassato facciamo voti alla Provvidenza, affinché i rari ingegni non debbano con tanta perseveranza esserci così presto rapiti.

Cremona li 6 Luglio 1842.

R-o M-a.

NOTIZIE VARIE.

— Abbiamo nel precedente numero della *Gazzetta* annunciato il programma del concerto da darsi a Parigi nella sala del colonnello Thiers a beneficio degli artisti dell'Opera tedesca: ora brevemente dell'esito. Liszt è stato il principale benefattore, egli molto ha suonato ed ha fatto eseguire due cori con sua musica, egli è stato in somma il tutto di questo concerto. Le sue *reminiscenze del Don Giovanni*, sono riuscite lavoro eccellente sopra tutto per l'arte singolare di ben ramandarli i motivi presi da quell'Opera: arte difficile e che ben maneggiata può in gran parte togliere di mezzo gli inconvenienti di un cattivo genere di composizione, molto però alla moda e gradito. Le *reminiscenze del Don Giovanni* (dice la *Gazzetta Musicale* di Parigi) sono riuscite un pezzo veramente degno di Mozart e di Liszt. Quanto poi all'*Ave Maria*, al *Re degli Aulnes* ed alla Fantasia sul *Roberto il diavolo*, Liszt si è mostrato un

esecutore superiore a sè stesso. A chi ha sentito il gran suonatore parà questa un'ipotesi, ma che cosa può essere impossibile a questo Biaturo del pianoforte? L'esecuzione de' pezzi vocali troppo non è riuscita soddisfacente, e se ne dà la colpa al gran caldo di questi giorni. Basta, pare che per opera di Liszt, potremmo questi poveri artisti fare buon viaggio per l'Altemagna.

— Il giovane compositore francese sig. Ferdinand Lavaine oltre al suo *Te Deum* del quale abbiamo parlato nel numero precedente, ha pubblicato un *De profundis clamavi*, salmo 129 di David. Si loda la gravità dello stile e la forte e severa maniera del maestro, non però pare che egli si mostri sufficientemente fornito di classici studi per trattare degnamente il genere religioso. Il sig. Enrico Blanchard, nella *Gazzetta Musicale* di Parigi N. 27, ragionando di queste due sacre composizioni del Lavaine, trova degna di biasimo la forma moderna adottata dall'autore, e il lusso impegliativo della completa istromentazione d'oggi. Finche non sarà ragionevolmente decisa la gran questione della musica religiosa, ci sarà permesso opinare che l'arte debba ingegnarsi di lodare Iddio con tutti quegli argomenti ond'è la perfezionandosi si è resa migliore. Certo è però che queste due composizioni del sig. Lavaine hanno meritato l'encomio di tutti quelli che le hanno udite.

— La *France Musicale* grida a tutt'uomo contro il progetto di aprire in Parigi un secondo teatro lirico, al qual fine, come abbiamo annunciato, (Vedi *Gazzetta Musicale* N. 27) la commissione degli autori presentò una supplica al ministro dell'interno. L'istituzione d'un nuovo teatro lirico (dice quel giornale), sarebbe inutile e dannosa, mentre l'Opera con 700,000 franchi di sovvenzione, e l'Opera Comica con 250,000 si sostengono appena. Dalla risposta del ministro dell'interno notremo rilevare il merito di questa zelante opposizione della *France Musicale* e ne renderemo a suo tempo informati i nostri lettori.

— Lo stipendio assegnato a Meyerbeer nella sua qualità di direttore generale della musica del re di Prussia, di 3000 talleri all'anno che corrisponde in circa a franchi 12,000; e potrà godere un congedo di sei mesi dell'anno, così avrà agio di fornire le sue incombenze e gli affari che ha a Parigi.

— Confermiamo la notizia già data sotto riserbo del fatto e compiuto successo che ha ottenuto a Versaille la leggendaria Opera di Luigi Ricci *L'avventura di Scaramuccia* tradotta in lingua francese. Fra le tante Opere giocose del Ricci questa è quella che ha più spirito comico, grazia di stile, e una vena melodica piena di originalità e di freschezza.

— Il sig. Enrico Karr, compositore distinto, padre del sig. Alfonso Karr, ha teste ottenuto la decorazione della Legion d'Onore.

— Il celebre pianista Sowinski, che al presente è a Londra, ha dato il 17 giugno un grande concerto, nel quale egli ha eseguito i suoi nuovi studi ed uno scherzo con gran lode. Egli andrà presto a Baden, al congresso de' pianisti europei.

— Una nuova sinfonia di Mendelssohn eseguita a Londra dalla società filarmonica ha prodotto grande emozione nell'uditorio.

— La celebre cantante, madamigella Agnese Schest, ha rotto il suo contratto col teatro di Stutgard; ella rinuncia per sempre alle scene per unirsi in matrimonio al dottore Strauss, autore del famoso libro, intitolato: *Vita di Gesù Cristo*. Questo matrimonio sarà celebrato a Bruxelles, ove, si dice, gli sposi novelli contano formare loro dimora.

— La *Gazzetta Musicale* di Parigi raccomanda in dilettanti ed artisti cultori dell'oboe le *Variations sur un thème original* composte per questo istromento dal sig. Oltardo Sabon, giovane che dà molto a sperare di sé.

La sera del 25 giugno al teatro della Regina in Londra accadde scene di gran tumulto. Si era annunciata l'Opera i *Partiani*, ma per indisposizione della signora Persiani, si deliberò di sostituire la *Beatrice di Tenda*. Alzata la tenda, un fragoroso tumulto di grida costrinse i coristi ad abbandonare la scena. Il sig. Lumley, socio del sig. Lumley, si presentò per appagare le domande che il pubblico aveva espresse fra le grida. Egli parlava francese, e il pubblico, continuando il rumore, lo rimandò chiedendo pure che si presentasse il sig. Lumley. Allora comparve Rubini: il quale parlò al pubblico in italiano. Nuove grida, nuovi tumulti. Rubini si andò a cercare un interprete che spiegasse al pubblico le sue parole; ma furono respinti e Rubini e l'interprete. Finalmente il sig. Lumley si presenta in abito nero, e come meglio poté, fece sentire che veramente la signora Persiani era malata; l'Opera non fu rappresentata: solo si passò al ballo, e così finì presto la serata. Erano quella sera al Teatro il Re e la Regina de' Belgi, la duchessa di Kent e molti altri personaggi di alto affare.

— Fra le novità pur o pubblicate dall'editore Chailiot, si trova una melodia di F. V. Desvignes (*Amour et demence*) degna dell'encomio medesimo che meritano al loro comparire la *Deux des fées* e la *Préface à la madone*, dello stesso compositore.

— Il sig. Giulio Lecomte, quantunque sia divenuto ottimo dilettante di musica e quasi artista, egli è però ancora uno de' romanziere francesi che più sono in fama. Quanto prima egli pubblicherà un suo nuovo romanzo, il quale molto ha che fare colle cose di musica, ed ha per titolo: *Aventures d'un thór italien*. La *Gazzetta Musicale* di Parigi parla con favore di questo libro. Noi ci serbiamo di darne contezza ai nostri lettori quando sarà pubblicato in Italia.

— Thalberg, che ha ottenuto in Londra tanto successo, e che più volte ha suonato a Corte, parte ora per Boulogne, ove poco si fermerà; e passando per Parigi, andrà a Baden, ed ivi starà tutto il mese di agosto. In ottobre tornerà in Inghilterra, avendo impegnato per tutti i grandi concerti. Andrà poscia in Olanda a passarvi i mesi di dicembre e gennaio.

**DIZIONARIO MUSICALE
CRITICO-UMORISTICO (A).**

ABBIGLIAMENTO. L'arte del vestire con gusto appropriato e senza pigliare a scherzo la verità del costume storico, e rispettandola anzi nelle minime particolarità, dovrebbe essere osservata scrupolosamente, almeno sui primari nostri teatri cui i governi sono generosi di larghe dotazioni e privilegi inimiti. Ma troppo spesso vediamo i capricci, la vanità, la fantascaggine degli attori e delle attrici, in fatto d'abbigliamento, usurpar quell'impegno che una severa e dotta direzione dovrebbe esercitare inalterabilmente. Accade ben spesso il vedere, nella rappresentazione di un fatto della storia antica o greca o romana, miste, a cagion d'esempio, delle accentiature del tempo de' Crociati o dei Guelfi e Ghibellini, e viceversa nelle azioni spartane al medio evo i costumi dell'epoca di Luigi XIV confusi alla ventura con que' dei giorni nostri. Il capo parucchiere del teatro e il capo sartore o i soli oracoli consultati da certi grandi attori ed attrici melodrammatiche dell'epoca presente, ai quali nulla importa della appropriata precisione nella parte decorativa di spettacolo, perchè abbiano potuto assortire alla bell' e meglio una toilette che dia spicco alla leggerezza del volto o ai vezzi della persona. Ci ricorda di aver veduto sulle scene d'un grande teatro rappresentarsi per parecchie sere consecutive il *Bravo* di Mercaudote, ove una madre figura (e come in fatto) di qualche mezza dozzina d'anni più giovane della figlia. E perchè questo? Perché l'attrice che faceva da madre non aveva voluto comparir meno appariscente della rivale!

E simili abusi si tollerano dai direttori! e il pubblico non se ne risente... e i giornali... oh quanto ai giornali ne soffrono in modo ben peggiore!
Le cagioni di questa riprovevole anarchia in fatto di abbigliamento si vedranno alle parole IGNORANZA, TRASCURAGGINE, VANITÀ, DEBOLEZZA, SPILORGERIA.
APPLAUSI (Nel teatro musicale). - Dimostrazione di approvazione manifestata dagli spettatori, ora con battimani, ora con qualche esclamazione o con uno o due o molti dissinchi dagli urli, ora col picchiar de' bastoni, soventi coll' assordantissima Babele di tutti questi eterogenei elementi. (V. *Battimani, Bravo o, Chiamate, Furore, Fioriti*). Perciò si distinguono gli *Applausi in Umanità, Spontanei, Misti, Caldi, Freddi, Complessivi, Compurati* e finalmente applausi di *incoraggiamento*, e di *prevenzione* (V. tutti questi articoli e loro combinazioni varie).

Umanità (Applausi). - Segno sicuro che l'Artista ha qualche merito o intrinseco o estrinseco all'arte, che guadagna l'animo degli uditori, e questi sono *caldi, o caldi o freddi* (V. queste combinazioni).

Caldi (Applausi unanimi). - Sono sovente indizio di una mediocre abilità artistica combinata con evidente sincera brama di meritare l'attenzione del Pubblico, o di una mista di mediocrità d'arte, di gradevole aspetto, di modestia, di civiltà, di amore del proprio dovere. Alcuni di questi pregi accarezzano l'amor proprio degli uditori e li dispongono ad accontentarsi anche de' pochi doni di natura; tante volte arrivano a far anteporre la mediocrità nell'arte al professorismo o innoestoso, o trascurante il pubblico, o ineducato, del quale offre non rarissimi esempi il teatro lirico. I caratteri fisici che distinguono questa specie di applausi sono l'uniformità nel modo di manifestarsi, il regnarvi una dieci quasi armonia di battimani non assordanti, misti a qualche *Bene*; di rado replicati. Essi sono indizio sincero di civiltà, di bell'animo nell'udienza. L'artista che li riceve di sovente è sicuro di essere benevolo agli educati anche fuori del teatro.

Caldi (Applausi Umanità). - Se la sola bellezza fisica di un artista femminino giunge ad ottenere di questi applausi, non si può ammettere l'attribuzione di *appollaudia*: essa vedrà presto discendere la temperatura, e potrà misurare questo umiliante abbassamento col termometro variabile della sua epidermide. Ma questi applausi sono premio costante dell'arte acquistata col amore dello studio, alimentata dai doni naturali, favorita da gradevoli sembianze, sostenuta dall'ingegno, onorata dall'educazione, abbellita dall'onestà. Questi segni meriti da un'udienza composta di sei ottavi per lo meno, di persone educate, danno all'artista la sicurezza di essere, non solo benevivo, ma ben accolto, desiderato, festeggiato anche fuori del Teatro, e lo assicurano del consuetudine suono dell'*alma pecunia* in contrappunto alla voce della *Gloria*, ciò che preme non poco. Questa specie di applausi si riconosce all'irrompere come salve di moschetteria, appena finito un pezzo musicale, talvolta dopo una semplice frase eminentemente melodrammatica: sono quasi sempre preceduti dal perfetto silenzio dell'*intendente ora tenebant* (sempre inteso in un'udienza non rustica, ineducata). Non sono misti a grida sgangherate; veingon solo accompagnati da qualche *bravo, brava, bravissimi*. Guadagnano gli artisti i *caldi unanimi* applausi ed avranno guadagnato stima, amore, bella fama, e bei quattrini più preziosi che questo guadagno non si fa oziando pel caffè o peggio.

Freddi (Applausi unanimi). - Sono per lo più indizio di un'udienza umana, educata, che ha compassione di qualche miseria artistica raccomandata al bel cuore degli spettatori da qualche modello, o da qualche maniere dell'artista, tanto più se femminino. Cotali applausi si distinguono al moderatissimo romore de' battimani di breve durata; non sono mai accompagnati dai *Bravi*:

(1) Feggiani i. N. 4 e 5 di questa Gazzetta.
Per imperecchiate circostanze la persona incaricata da prima della redazione di questo Dizionario Musicale non può continuare. Dietro nostra istanza piecece al vostro collaboratore, il sig. don E. N. Cattaneo riassumere il lavoro abbandonato, dandovi principio dalla parola APPLAUSI e promettendo di proseguirlo con sufficienti regolarità.
L'Estens.

qualche volta ammettono alcuni di que' tali *Bene* di ambiguo onore che fanno sospettare un po' di insidia burlesca; sono per lo più preceduti dal rotolo dialogante dell'uditorio; d'ordinario cominciano e finiscono come le facilitate de' milizioti terrieri nella festa del patrono. Gli artisti cantanti che non sanno guadagnar migliori attestati sentenzi farebbero prudente cosa col ritirarsi in tempo da *mare insalubre*, onde fuggir pericolo di passare dal *freddo al glaciale* che confluisce con *Borea sibilante*.

Spontanei (Applausi). - Questi sono anche *unanimi* in un'udienza incivilita, sono essenzialmente *caldi* (V. *Caldi unanimi*); escludono ogni luca di prevenzione, di calcolo; sono un'espressione del cuore degli ascoltatori che ripropongono quel cantante che seppa divertirci e commuoverci colla dolcezza del canto unita alla potente verità dell'azione, che raggiunge il vero scopo dell'arte bella perchè seppa sentire per far sentire. Vengono per lo più replicati una volta; soventi sono preceduti da qualche *bravissimo, bravissimo, bravura* ma esclamati con voce repressa da chi, non potendo resistere alla piena del cuore, dimentica un istante che non si può interrompere il godimento della *maggiorezza* uditoria senza lesione all'urbanità. Sono perfino qualche volta preceduti da breve tregua nel moto delle mascelle infelice visitatrici de' palchetti. Queste specie di applausi sono premio riservato ai soli cantanti attori favoriti dalla natura, ben educati nell'arte, colti nello spirito, e non ignari degli auri codici di Monsignor Della Casa e di Melchiorre Gioja.

Misti (Applausi). - Guazzabuglio composto di battimani, di *bravi ziti*, di fischi spietati, di *bravura, bravo*, di quello per lo più di poco merito degli artisti, e senza fallo poi di poca o nessuna civiltà nell'udienza; segno di prevenzioni passionante, o di intrighi o di monopoli teatrali, di scisma nel *ciclobismo*, e simili poverità umane che fanno nauaso al buon-senso, urtano il sentimento della decenza, disgustano gli uditori ben educati, e negano al *Progresso* il biglietto d'onrata.

Comprati (Applausi). - Illegittimo transitorio acquisto sul quale molto si può dire, come in materia di dei dani e spese tutti quegli accorrenti al teatro, che muniti di due orecchie di giusta dimensione, d'un par d'occhi educati al bello estetico dell'arte, dotati d'un cuore di fina fibra, danno ospitale alloggio nel loro cerebro al buon-senso, al buon-gusto ed al sentimento di giusta misura de' palchetti. Queste specie di applausi o per lo meno misti (V. *Bacaneschi, Misti*). Gli artisti che metton piedi su queste scale per salire in buona fama e sonora pecunia fanno presto capitombolo esposti ai disgustosi affetti *esecutori* sulla *Gloria*, sulle *Scritture*, *Quartieri*, e perfino sull'artista baube. **Civiltà (Applausi di).** - I colori caratteristici di questi applausi sono lo stento, la cortissima durata: più che al teatro a biglietto tassato appartengono ai teatri de' Dilettanti, alle accademie musicali a porta *gratuita*, e soprattutto al trattamento di conversazione (V. *Accademie, Conversazioni*). Sono uno sfioro del buon-gusto, del buon-senso, del tatto musico degli uditori, i quali tante volte vorrebbero fischiare spietatamente le nullità di dilettanti non dilettanti, ma che sono tirati pel sajo dall'urbanità che, con fatica immane, copre della veste dell'approvazione il sentimento della compassione, e più spesso il meno del dispetto.

Bacaneschi (Applausi). - Le grida sgangherate, gli urli, i battimani con palme e concavo, il picchiar dei bastoni, i *Bravo, Brava* cogli a e gli o finali prolungati come colpi di schioppo in un vallone; ecco gli elementi di questo specie di applausi che d'ordinario si sentono ne' teatri *diurni* ne' teatri di *campagna*. È un tanto di rado nelle città provinciali, e qualche rarissima volta, come per eccezione, negli stessi teatri delle capitali. Non sono mai segni di vero merito degli attori, né di buon gusto nell'udienza mentre poi, senza fallo, assicurano esser mista di molti individui una favorevole eccezione al Galateo. Sgraziatamente gli artisti che si vedono coronati da sì bastardi allori! si preparino alle moleste corone di ortiche. I prezolati *claqueurs*, che sono la vergogna delle platee e de' loggioni, sono i principali agenti che spingono la *race mortuoriere* a cotali applausi, che mettono in forse se il teatro sia convegno di gente incivilita o che brama incivili, o piuttosto di facchini, carrettieri, o simili nemici a vita della buona creanza.

Prevenzione (Applausi di). - Gli attori, le attrici cantanti che, uscendo dalle quinte vengono salutati da un concorde battimani devono pensare, ma pensare seriamente, che se quegli applausi anticipati sono d'ordinario un attestato di stima, di bella fama, che vale ben più che non gli *Esimj*, gli *Egregi*, gli *Incomparrabili* di certi articoli; sono però in pari tempo un avviso che l'udienza aspetta, pretende molto; e quindi se l'aspettazione venisse delusa! Per qualche sera l'amor proprio degli uditori non permetterà che disapprovino colui o colui che poco stante applaudivano, ma nelle susseguenti si comincerà dal non pagar anticipato; si vorrà prima sentire, e non sono poi si rari i casi musico-storici ne quali l'artista che col telegrafico periodici e non periodici aveva marciato innanzi una folla plaudente, si trovò in poco tempo sotto il soffio della zifolante. L'unico espediente perchè gli artisti possano sostenere il peso di una buona *prevenzione* non basata su fondamenti solidi, si è un chiaro, un manifesto impegno di fare tutto quanto ponno per mostrarsi grati col Pubblico.

Incoraggiamento (Applausi di). - Un *Esordiente* che si presenti al cospetto di centinaia, migliaia di teste varie di gusto, criterio, giudizio e cuore, attente agli occhi, colle orecchie ed avanti tutte il diritto di dare più o meno sensiti giugn sulla voce, sull'intonazione, sul metodo, sulla pronunzia, sulla declamazione, sulla mimica, sul garbo, sulla modestia, sulla figura, ecc., ecc., deve pure trovarsi nel serio impegno, e dà segno di umanità non meno che di gentilezza l'udienza che applaude per far coraggio alla modesta timida donzella, al contegno giovine che non si presentino con

quell'aria ributtante della presunzione colla quale alcuni male consigliati, peggio educati, suppongono farsi valere come nati stampati a posta pel teatro, come *fanciulli* sceneri, ostentando un coraggio che probabilmente copre una conigliosa palpitazione. Tengan ben fisso in mente gli artisti cantanti che se il Pubblico dice loro con un battimani *Fatevi coraggio, onde possiate mostrare tutta la vostra abilità*, non s'intende mai donno confondere la franchezza, la sicurezza scenica colla sfacciataggine del saltimbando; questa offende il decoro proprio del Pubblico, che tosto o tardi si manifesta colla trascuranza, coi fischi e col lasciar vuote le panche del teatro.

(Sarà continuato.)

NICOLÒ EUSTACHIO CATTANEO.

NOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.^o
DI GIOVANNI RICORDI.

ROSSINI



15094 In Partitura Fr. 30.

Parti d'orchestra

- 15619 Violino Primo *cad. parte* Fr. 5
- Violino Secondo *idem* " 5
- Violine *idem* " 5
- Basso e Violoncello *idem* " 5
- Il Violino Principale e tutti gli stromenti a fiato, *compless.* " 54

MARIA PADILLA

Melodramma in 3 parti di G. Rossi
MUSICA DEL MAESTRO

G. DONIZETTI

L'Opera completa per Canto
con accompagnamento di Pianoforte Fr. 30.
Idem per Pianoforte solo Fr. 18.

CORRADO D'ALTAMURA

Melodramma in 3 Parti di G. SACCHERO
MUSICA DEL MAESTRO

FEDERICO RICCI

L'Opera completa per Canto
con accompagnamento di Pianoforte Fr. 30.
Idem per Pianoforte solo Fr. 18.

CRISTINA DI SVEZIA

MUSICA DEL M.^o

A. NINI

L'Opera completa per Canto
con accompagnamento di Pianoforte Fr. 30.
Idem per Pianoforte solo Fr. 18.

OBERTO

CONTE DI S. BONIFACIO

Melodramma in 2 Atti di T. SOLERA

MUSICA DEL M.^o

G. VERDI

L'Opera completa per Canto
con accompagnamento di Pianoforte Fr. 30.
Idem per Pianoforte solo Fr. 16.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato
di Caleografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omenoni N. 1720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 30. DOMENICA
24 Luglio 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà *ASTROLOGIA CLASSICA MUSICALE*.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et parle ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émeouvoir.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla *Gazzetta* è all' *Antologia classica musicale* è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola *Gazzetta* per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini e stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della *Gazzetta* in casa Ricordi, contrada degli Omeoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

POLEMICA.

Intorno agli articoli del sig. Geremia Vitali sulle Presenti Condizioni della musica in Italia, inseriti ai N. 20, e 22 della Gazzetta Musicale di Milano.

RISPOSTA DI C. MELLINI.

Io non vorrò qui entrare in molte parole intorno a questi articoli dell'egregio sig. Geremia Vitali, solo mi accontenterò di fare alcune osservazioni rispetto a quanto egli viene allegando nel mostrarsi dissenziente dalle mie opinioni manifestate in un articolo inserito al N. 3 della suddetta *Gazzetta Musicale*. E di questa mia moderazione intendo che me ne debbano saper grado insieme col sig. Vitali tutti quei benigni lettori che si fossero lasciati convincere da suoi ragionamenti; poichè non è mio intendimento di turbare il riposo della loro convinzione innocente.

Dopo avermi il sig. Vitali, per sua cortesia, prologato certe lodi che io so di non meritare, egli prende a confutare la seguente proposizione di quel mio articolo: cioè che *la musica drammatica abbia spiegato a nostri di tutta la ispirazione che può infonderle il genio e tutta la perfezione che può ricevere dall'arte, e che ingiusto sia il dolersi che oggi vi sia penuria di buoni compositori e di Opere eccellenti, stimando anzi io che ce ne sia dovizia*. Questo io intendo d'aver dimostrato in quel mio articolo recando in mezzo i prodigiosi avanzamenti dell'arte melodrammatica seguiti da un secolo in qua; la melodia nobilitata con contorni più spaziosi e rilevanti, l'armonia arricchita di nuovi ingegnosi trovati di combinazioni di rovesci e di pedali, gli stromenti resi perfetti e compiute l'orchestra, l'istromentazione migliorata nel suo effetto musicale e nella sua convenienza colla ragion drammatica del fatto e della poesia, il dialogo de' personaggi, non che turbato nel suo contesto, ma vicinissimo espresso e posto per mezzo della musica in maggiore evidenza rappresentativa, la commozione degli affetti ottenuta efficace ed intera, la musica, in una parola, divenuta un dramma. Senza negare alcuni di questi fatti essenziali, anzi in tutto perfettamente convenendo, come avrà potuto il sig. Vitali concludere opponendosi all'opinione nella citata mia proposizione dimostrata?

Ora egli è da sapere che in quel mio articolo mi venne fatto un cotal paragone

delle passate vicende della pittura con quelle già avvenute nella musica e da potersi presumere in avvenire: nel qual paragone, tenendomi sempre ai fatti e a quella sperienza incontestabile che ne ha prestato la critica di secoli interi, io venni dimostrando che la musica drammatica venuta a quella eccellenza *oltre la quale non è concesso di aggiungere, quantunque mantengasi, per opera de' moderni compositori, in fiore anche oggidì, ora mostra però (siccome fu della pittura) volgere in decadenza*. Ed ecco come, venendo su questo proposito il sig. Vitali, dopo avermi addolcito la bocca con un confetto di lodi, gravemente si esprime: « *Se non che, ove si vogliano trattare scientifiche discussioni, più che la bella letteratura importa d'inferire le conseguenze da cause ben ordinate e tali che mai non si discostino dal retto sentiero del raziocinio e della logica, che noi ameremmo chiamare la scienza della ragione. In ciò appunto ne pare che gravemente sia infermato l'articolo del sig. Mellini* ». E qui tacciando d'antilogico e di contraddittorio il mio ragionamento, il sig. Vitali s'erandonisi addosso con tutte le punte del suo argomento, vittoriosamente mi chiede: « *Se la musica drammatica è al colmo del suo fiorire e si mantiene in fiore anche oggidì, come può stare che ella mostri di volgere alla sua decadenza? Date la testa in qualunque corno volete del mio dilemma che in uno dei due bisogna rompersela* ».

Risponderò domandando al sig. Vitali che cosa intese egli dire quando si esprese che *per legge di natura, le arti quando sono all'apogeo della loro carriera sono obbligate di ridiscendere, e che questa è la vicissitudine di tutte le cose sublimari*? Non è egli questo un medesimo che dare per molto ragionevole la mia proposizione, e che appunto perchè la musica drammatica ora è al colmo del suo fiorire, ella mostri di volgere in decadenza? Male egli interpretò quando per avere io detto che la musica drammatica mostra di volgere alla sua decadenza, si credette che io volessi così finir concludendo che la musica fosse già oggi scaduta e tralignata in corrompimento, perchè io non intendo dare alle frasi altro valore da quello che debbono avere; e molto più mi sarei guardato di pronunciare un sì grande sproposito sullo stato presente dell'arte fra noi. Or vedete, sig. Vitali, come dando di cozzo nell'uno e nell'altro dei due corni del dilemma da voi proposto, non che rompermi la testa, io non ne ho alcun livido portato!

Supposto dunque che un'arte fosse al colmo del suo fiorire, niente sarebbe più opportunamente da potersi soggiungere di quello che ella mostrasse di volgere in decadenza. Ma il sig. Vitali che (modestamente!) protesta di essere entrato a parlare del mio articolo non già per muovere una polemica che potrebbe aver faccia di personale opposizione ma solamente perchè le mie opinioni sono quelle della maggior parte de' moderni intenditori di musica, come potrà difendersi dalla taccia di personale opposizione, quando, dopo avermi accusato gratuitamente d'antilogico e contraddittorio, venuto in sull'esame delle mie proposizioni, si corregge dicendo che se non l'assoluta realtà almeno una grande apparenza di contraddizione gli sembrò di scorgere nel mio ragionamento? e poscia ancora dopo essersi vanamente avvolto-chiato rappacificando come meglio ha potuto e non troppo fedelmente le più disparate proposizioni del mio articolo, è pur costretto di dare alle mie parole quel senso unico che possono avere presso ciascun uomo che sappia leggere; e questo senso è pur quello che la *musica drammatica venuta a quella eccellenza oltre la quale non è concesso di aggiungere, quantunque mantengasi per opera de' moderni compositori in fiore anche oggidì, ora mostra però di volgere alla sua decadenza*? Or vedi maestro di logica che mi riesce il sig. Vitali! Egli mi rampogna e mi condanna di contraddizione, e poi questa contraddizione diventa un'apparenza di contraddizione, e finalmente scompare anche l'apparenza. Se tanto mi fosse concesso di ardire, domanderei dove sia logica nell'argomento del sig. Vitali.

Ma lasciando questa controversia che poco ha che fare col merito della questione, veggiamo come il sig. Vitali viene affermando, contro l'opinione mia, che la musica drammatica sia anzi a nostri giorni *decaduta*. *Essa è decaduta*, dice egli, *perchè la grandezza delle arti non si misura dal numero de' molti artisti viventi o vissuti, ma dal valore e dal numero sempre crescente delle vere opere grandi*. Ora i nomi che io reputo appartenere all'epoca nostra sono quelli di un Rossini, di un Bellini, di un Mercadante, di un Donizetti, di un Pacini, di un Ricci, di un Persiani, di un Coppola, i quali non so se altri sarà per affermare ad altra epoca appartenere mentre pur oggi vivono e scrivono: le Opere che io reputo appartenere all'epoca nostra sono un *Giuglielmo Tell*, uno *Stabat Mater*, una *Norma*, una *Sonnambula*, una *Beatrice*, un *Giù-*

ramento, una *Vestale*, un' *Anna Bolena*, un' *Elisir d'Amore*, una *Saffo*, una *Chiara di Rosenberg*, un' *Ines de Castro*, una *Pazza per Amore*. I quali tutti maestri ed Opere non so se potessero senza onta al buon senso e alla verità chiamarsi ragguardevoli per numero piuttosto che per celebrità meritata e per vera bontà di arte e di magistero melodrammatico. « *Ella è decaduta*, prosegue il sig. Vitali, *perchè da vent'anni in poi il ceppo della musica italiana non ha dato più verun rampollo che sia da porsi a fronte di quelli che germogliarono vent'anni avanti.* » Ma se egli è vero che lo stato dell'arte debba specialmente dalle opere ragguagliarsi, io domanderò quale è di quasi tutti i citati spartiti (riconosciuti eccellenti da tutta l'Europa e tali da oscurare, nell'opinione dei popoli ogni precedente esemplare di musica di genere drammatico ⁽¹⁾) che non abbia veduto la luce entro il periodo degli ultimi dieci o dodici anni trascorsi? Ma il signor Vitali stranamente presume che tutti questi celebri compositori che vivono e scrivono fra noi, il Nestore dei quali non ha forse ben cinquant'anni, debbano spettare ad altra epoca anteriore alla nostra. Ora io mi do per vinto al sig. Vitali. Quando dovendo io parlare della *musica drammatica italiana nel secolo XIX*, quando trovandomi in sul bel principio dell'anno 1842, quando ragionando de' maggiori ingegni che hanno l'arte illustrata, quando trovandoli viventi, scriventi e fiorenti oggidì, io dovea pur concludere che oggi l'arte è decaduta perchè questi maestri non appartengono all'epoca nostra; dato questo per sano e ragionevole argomento, io mi do per vinto al sig. Vitali. Ma no. Tanto più è assurdo e temerario il proclamare per si fatto modo il decadimento dell'arte in quanto che questo si ardisce in faccia ai benemeriti ed operosi ingegni che sono stati gli autori del suo stato fiorente, e che tuttavia si adoperano a mantenerla in onore. Oh! Bellini, che nel tuo breve passaggio pel dominio dell'arte, apristi il tesoro di quel purissimo stile che assicurò (per la tua imitazione) un lieto avvenire alla musica drammatica, odi come, in onta al fatto, sono avuti a nulla i pregi de' tuoi felici imitatori!

E che cosa vuol egli dire il sig. Vitali quando protesta che parlando del decadimento dell'arte egli vuole alludere a que' maestri che dopo Rossini e Bellini comparvero sull'orizzonte teatrale? Forse che egli pretende che quegli astri novelli che si affacciano pur ora appena all'orizzonte debbano di subito oscurare e vincere que' tanti soli che risplendono a pien meriggio? Forse che a questa sola condizione potrebbe la musica essere oggi in fiore tra noi? Come se morto Raffaello e, invecchiato Michelangelo, si fosse potuto ragionevolmente predicare il decadimento della pittura in faccia al Coreggio, a Tiziano e alla schiera di tanti artefici eccellenti che la mantennero anche un pezzo in onore! Ma che dico io invecchiato Michelangelo? Rossini non è vecchio e scrive ancora. E poi con qual fondamento si potrà indovinare la niuna riuscita de' giovani che si vanno producendo, solo perchè non

incominciano balzando di seggio que' maestri che sono rafforzati dalla opinione popolare di molti anni e dal trionfo degli ottenuti plausi ed encomii? E Rossini medesimo colla *Cambiale di Matrimonio*, col' *Equivoco Stravagante* e col *Demetrio e Polibio* offuscò forse per modo nessuno i nomi di Paer, di Mayre e di Generali? D'uopo è che il tempo co' suoi periodi riposati e maturi rimani que' fatti in sui quali possa la critica ragionare con fondamento di esperienza; ed è intempestivo, ingiusto e al tutto assurdo proclamare la musica scaduta in Italia perchè fra i novelli maestri che sono sorti da cinque o sei anni, niuno è che abbia oscurato que' grandi che pur vivono e fioriscono tra noi; e lo involgere per si fatta forma l'ordine de' tempi e lo stato dell'arte, siccome fa il sig. Vitali, misurando le epoche a palmi, mostra che egli patisca difetto di critica ragionata. E se egli assegna Rossini, Bellini, Mercadante, Donizetti e Pacini ad altra epoca e non alla presente, domanderò io a quale epoca egli ascriverà le opere dello *Stabat Mater*, della *Vestale*, della *Linda di Chamounix* e della *Saffo*, scritte quasi tutte nel 1841? Poi gli domanderò se questo *Stabat Mater* sia indegno dell'autore del *Guglielmo Tell*, se questa *Vestale* sia inferiore ai *Normanni in Parigi*, se questa *Saffo* sia poca cosa in paragone degli *Arabi nelle Gallie*? E così lo riprenderò di avere asserito che costoro non abbiano negli ultimi tempi fatto niente che si possa non comparare ma appena avvicinare al *Guglielmo Tell*, al *Mosè*, all'*Elisa e Claudio*, ai *Normanni a Parigi*, all'*Anna Bolena*, all'*Elisir d'Amore*. Poichè, quanto a Donizetti, con una serie di Opere eccellenti egli, dopo l'*Anna Bolena*, s'è tenuto all'altezza del suo grado colla *Parisina*, colla *Lucrezia Borgia*, col *Furioso*, col *Torquato Tasso*, ed ha poi incontrastabilmente superato l'*Anna Bolena* col *Marin Faliero*, colla *Gemma di Vergy*, col *Belisario*, colla *Lucia di Lammermoor*, col *Roberto Devereux* e colla *Maria Padilla*. E per tacere delle ultime sue Opere scritte con tanto plauso pel teatro francese, non ha egli forse a giudizio dei migliori critici musicali di Vienna, colla sua recente *Linda di Chamounix* di lunga man superato il suo *Elisir*? Dire poi che Mercadante non abbia fatto niente di meglio dopo i suoi *Normanni*, è quanto mostrarsi insufficiente a conoscere i pregi dell'ultima maniera grave, declamata, originale, dottissima da lui adottata. Egli è quanto non avere idea dell'ultimo confine di squisitezza e di gusto a cui possa essere recato il magistero dell'abbondante istromentazione. Egli è quanto avere a nulla il pregio singolare della maggiore elevatezza e sostenutezza di stile unita alla maggiore melodica semplicità e all'arte incomparabile di disporre le parti tutte al migliore effetto musicale e drammatico, riformando la composizione d'una peregrina tinta melodica sempre nobile ed elevata e di un sussidio armonico continuato e perenne di tutto buon gusto e di profondo sapere. Di questa nuova maniera Mercadante ha negli ultimi anni dato al Teatro i *Briganti*, il *Giuramento*, il *Bravo*, le *Illustri Rivali*, l'*Elena da Feltrè* e la *Vestale*. E chi volesse queste Opere con altro nome chiamare che con quello di capolavori sarebbe piuttosto ingiusto che severo ⁽¹⁾.

(1) Particolarmente su questo punto dichiaro per conto nostro di non essere per nulla del parere del signor Mellini.

E per venire a Pacini, chi non ammirerà nella sua *Saffo* meravigliosa la trasformazione di un genio aborrente dal vecchio fluido rossiniano e che dopo un riposo meditando di molti anni, viene dolentemente informando i suoi affetti amorosi alle pure delizie della belliniana melodia, prendendo uno stile grave e solenne qual si conviene al soggetto, scegliendo le tinte stromentali e temperandole in sul far moderno di Mercadante, e per tal modo rivestendo di nobile corredo di scienza le sue più fresche e sublimi ispirazioni? Or che dirò io di Rossini e del novello suo *Stabat*? Non è egli questi l'atleta formidabile della musica del secolo che riscossosi da un sonno ben altro che di oziosità e di noia dell'arte, disdegna e ripudia le sue viete forme e, solo nello stile, attenendosi all'ultima sua grande opera drammatica, desso pure preso si mostra delle forme più raffinate e complete de' suoi felici successori? Oh! come quest'opera del Genio meraviglioso parla eloquente contro tutti gli imperiti vantatori della sua vecchia maniera! Come quest'opera validamente condanna tutti i ciechi spregiatori del tesoro inestimabile delle nostre odierne glorie musicali! E che cosa pretendono questi nuovatari irrequieti? Non hanno eglino altro argomento onde ragionare di cose di musica se non quello di predicare ingiustamente la decadenza dell'arte? Temono essi forse che fosse per mancar loro abbondante ed utile materia solo che si proponessero di opporsi agli abusi, d'occuparsi della parte letteraria e storica della musica e di darsi alla sana e ragionevole analisi delle composizioni ove fossero da tanto di trattarla a dovere? Né dica il sig. Vitali che io colle opinioni manifestate nel mio articolo del N. 5 mi sono messo all'emisfero antartico della *Gazzetta musicale*, poichè la *Gazzetta* generalmente non dissente da queste mie opinioni, siccome ebbe a dichiarare in una nota apposta al detto articolo del N. 5 ⁽²⁾, e come ho potuto io assicurarmi e può ciascuno vedere ne' giudizi dati da questo giornale sulle prime rappresentazioni in Milano della *Maria Padilla*, della *Saffo* e del *Nabucodonosor* del Verdi. Anzi debbo io dichiarare che torna di gran conforto all'arte ed a molta soddisfazione de' veri intelligenti il vedere come questo giornale nel tempo medesimo che si studia d'infondere e propagare l'amore de' gravi studii musicali e di opporsi con una critica considerata agli abusi che minacciano di allungare, non però punto trascura l'incoraggiamento e la lode de' novelli compositori, ove si crede con fondamento poterla dispensare, siccome abbondantemente ha fatto in ispecie verso l'autore del *Nabucodonosor*, e come io credo sarà sempre per fare in avvenire. Non dica dunque il sig. Vitali che io sia all'emisfero antartico della *Gazzetta* perchè la *Gazzetta* stessa per me gli risponde che questo è falso, e perchè in generale non si può dissentire da queste mie opinioni senza mettersi in opposizione coi fatti ⁽³⁾, senza invertire l'ordine dei tempi, senza assumere una critica falsa e spro-

(1) In quella nota abbiamo detto che approviamo alcune idee parziali e speciali giudizi del sig. Mellini, ma quanto al modo di riguardare le presenti condizioni della musica in Italia siamo al tutto discordi da lui.

L'Estens.

(2) Ci riportiamo alle antecedenti nostre note. La replica del sig. Vitali proverà, se sian certi, al sig. Mellini, che si può benissimo dissentire in generale dalle sue opinioni, senza mettersi in opposizione coi fatti, anzi a questo appunto appoggiandosi, senza investire l'ordine de' tempi, ecc., ecc.

L'Estens.

(1) A questo e ad altri punti della risposta del signor Mellini replicherà a suo tempo il signor Vitali, colle cui opinioni e vedute in fatto di musica noi dichiariamo di consentire molto più che non con quelle del sig. Mellini, benchè non opiniamo che sia al tutto privo di fondamento il suo argomento.

L'Estens.

porzionata siccome io intendo di avere in quello e in questo articolo dimostrato, e come apparecchiato mi offro di sostenere contro tutti gli argomenti, cornuti o non che sieno, eoi quali in avvenire io fossi provocato a cozzare. Del resto, in qualunque antipoda regione io sarò fatto dimorare, nel conforto di questo mio convincimento troverò pur sempre un'aura di buon senso che mi renderà dolce e soave ogni clima.

Ma la non è finita ancor qui. Il sig. Vitali, nel suo articolo del N. 22, prende a confutare di proposito una delle mie proposizioni già sopra accennate, trattando la quale egli si propone di venire opportunamente e progressivamente dilucidando il soggetto del suo discorso, ed alla qual rispondendo (perciocchè troppo mi trovo essere in parole trascorso) io mi propongo di compiere il mio dovere un'altra volta.

C. Mellini.

INTORNO ALLA MUSICA

DA CAMERA.

PENSIERI.

Se vi è pregio universalmente desiderato nelle produzioni artistiche e specialmente nella musica egli è certo quello della novità. E dessa che assicura agli artisti compositori, che hanno la potenza di vestirne i loro concepimenti, i più compiuti ed universali trionfi, anche quando deviando dai principii inconcussi del vero bello volgono allo strano, al barocco. La novità è una luce che abbaglia se anche effimera, è una potenza che tanto più strascina dietro di sé quanto più l'uomo dalla quiete della vita reale è spinto a chiedere alle arti un esercizio più risentito di vitalità.

La vita sta nell'esercitarla, ecco il bisogno di novità, ecco il motivo per cui si richiedono dalle arti sensazioni forti, svariate e tumultuose: ecco il perchè trovano favore gli scritti fantastici, le descrizioni di fatti orrendi, le storie del barbaro medio evo: ecco il perchè si volse la musica al serio, al romoroso, abbandonato quasi intieramente il giocoso, il burlesco dell'Opera buffa e della commedia. La natura dell'uomo è irrequieta ed è ciò stesso che dà vita alle arti e specialmente alla drammatica ed alla musica per la facoltà maggiore che queste hanno di scuotere ed estendere la loro azione sulla massa delle popolazioni.

Vista la cosa da questo punto, moltissime sono le riflessioni che ne scaturiscono e le verità che da sé stesse si mostrano chiarissime sull'andamento del gusto generale in ogni ramo di produzioni del genio. Ma oltrechè né destinate sono queste pagine a si generali disquisizioni, né intendiamo noi stessi di uscire dai limiti dell'arte nostra alla quale unicamente sono intesi i nostri deboli studii, lasciando ad altri i più importanti argomenti, ci staremo contenti di restringerci alla musica.

A riguardo di questa non si può a meno di osservare una strana antitesi fra l'esigenza continua di novità e l'essersi ristretto il gusto del pubblico pressochè ad un sol genere di musica, la musica drammatica; perduto quasi intieramente l'uso della musica originale da camera. Ed a tal segno che null'altro più s'ode in pubblico od in privato che riduzioni teatrali, e quel che è peggio, le più strane ed inette che ne

immaginare, né credere si potrebbero da chi abbia fior di senno. E, ove pur si esca dalle prete riduzioni, non per anco si scontra novità, chè i migliori ingegni, quasi disperati di trovar favore con idee proprie, altro più non fanno che manipolare in fantasie, capricci, variazioni, rondini, ecc. le melodie desunte dalle Opere drammatiche.

Né si può non lamentare la perdita della vera musica da camera da chiunque ricordi quale gratissimo trattenimento riusciva il trovarsi riuniti alcuni buoni dilettanti o professori ad un quartetto di Haydn, di Mozart, di Benincori, o alle graziose, ed eleganti suonate di Clementi, di Kozluch, di Dussech, e tanti altri che in questo genere fiorirono immaginosi e dottissimi scrittori italiani e stranieri. Genere di musica utilissimo ed acconio a diffondere il buon gusto musicale, ed a moltiplicare i veri intelligenti delle bellezze di quest'arte.

Senza perdersi in vane declamazioni contro un tal fatto erdiamo utile il rintracciare il perchè così avvenisse per conoscere come vi si possa porre rimedio da chi voglia tentarlo.

E da osservarsi prima di tutto che nello sviluppo che di mano in mano andò prendendo la musica drammatica vennero ad esserne assorbiti i madrigali, gli scherzi, le cantate, e così in privato, come in pubblico, le scene, le arie, i duetti del dramma si ebbero il primo posto nell'universal favore, benchè si continuasse e si continui tuttora a scrivere cantate, romanze e simili dai migliori maestri, fra i quali Rossini e Donizetti.

Due cause a quanto ci sembra concorsero egualmente a questo effetto il quale, se pure è un male, ci sembra pressochè irreparabile. La prima è l'essere la musica drammatica cantata in pubblico da artisti per lo più di qualche fama, e dal pubblico stesso lodata, la qual cosa mentre serve a metterla in moda, serve anche ad agevolarne l'interpretazione ai dilettanti, che poi facilmente suppliscono ai difetti della propria esecuzione colla reminiscenza. Basta a persuadersene il vedere come tutti che alcun poco anticchieano, o iniziati o orcechianti, si fanno a ripetere quel passo, quell'aria in cui un artista seppe cogliere gli applausi. Se non l'avete sentito, e ne fate discorso con chi vi fu, tosto ci si farà a cantarellarvelo persuaso in sé stesso potervene dare un'idea, e che dobbiate intenderlo e inebbriarvene colla stessa facilità con la quale ricorda egli stesso l'effetto provato.

La seconda causa è l'interessamento de-stato dall'intero dramma che facilmente si ridesta ad ogni brano del medesimo; interessamento inavvertito, ma che è sempre maggiore di quello può destare un breve componimento poetico, quale fornisce per lo più materia ad una romanza, aria, o cantata isolata. Infatti un brano d'Opera non può essere perfettamente interpretato da chi ignora il rapporto che ha col fatto intiero costituente il dramma. A ben gustare la bellezza di un pezzo di musica vocale è necessario entrare pienamente nel senso morale che ne forma la base, e conoscere, direm quasi, la storia delle circostanze che ne mossero l'affetto; al che di rado possono condurre i pezzi isolati. È necessario che l'argomento sia preso da un fatto interessante e noto al quale ritorni facilmente il pensiero.

Molti chiarissimi scrittori lamentano la

mancaza di canti nazionali in Italia. Senza indagarne la causa, che non ci sentiamo da tanto, lamentiamo noi pure la mancaza di poesia lirica veramente italiana, la quale potrebbe sola fornire materia a simili canti.

Le stesse cagioni operarono sulla musica puramente stromentale (perdutasì quasi intieramente in Italia, un po' più stimata in Francia; ancora in fiore in Germania) colle quali altre particolari si combinarono.

Da una parte la popolarità e, direm pure, la maggiore euritmia a cui pervenivano i motivi teatrali, facili a ritenersi e ad eseguirsi, facevano lusinghevole invito ai dilettanti già proclivi a preferire questo genere ad una musica che, sebbene ripiena di bellezze, incominciò a tendere troppo al difficile, ed a richiedere uno studio più lungo e metodico.

Fu in quel torno di tempo che applicatosi il sistema di semplificazione all'insegnamento pratico, e perfezionati molti stromenti, fra i quali il Pianoforte, si trovò necessario di far passare gli alunni per uno studio preliminare di sole difficoltà. Eccellenti metodi sortirono di mano in mano, ed opere utilissime di studii che produssero abilissimi esecutori non prima sentiti; ma questi metodi e studii troppo aridi di diletti resero sempre più schivi i più dei dilettanti, i quali d'ordinario non sanno intendere, che a veramente divertirsi coll'arti è duopo uno studio assiduo e regolare, e non mediocre perizia.

Dall'altra incominciarono le riduzioni ad inondare, fatte da prima da ottimi e giudiziosi maestri (fra i quali ricordiamo Dussech) a favore e comodo dei dilettanti non per anche capaci di accompagnare sulla partitura, e fors'anche per facilitarne loro lo studio. Vi si aggiunsero altre riduzioni a quattro, cinque, o sei istromenti di mitieri pezzi vocali. Le riduzioni moltiplicarono, la musica istromentale originale ne restò sommersa. La minor colpa ve l'ebbero per avventura gli editori, i quali, per compensarsi delle molte Opere, giacenti inutile ingombro negli scaffali, si rivolsero alle riduzioni di poco costo e di sicuro smercio e fecero d'ogni mala erba fascio.

Che ne avvenne? I maestri mancarono di un mezzo di ispirazione tanto più utile quantochè nella musica istromentale il genio più libero spazia, e in quella da camera minori mezzi di esecuzione richiedendosi più facile riesce il sentirla. Mancarono di un facile mezzo di prodursi quelli tutti che avrebbero pur potuto riuscirvi eccellenti. Ristrettosi ad un sol genere l'immenso campo musicale, quella rimasta a forza di essere cantata, suonata, e in mille guise deturpata, invecchia a pochi mesi di vita nelle capitali, né molto tarda a morire decrepita nelle provincie, diremmo quasi uccisa dal bisogno di novità non soddisfatto.

I più dei nostri dilettanti divennero men buoni giudici che non erano un tempo delle produzioni musicali, perchè non conoscendo che un sol genere, né avendo l'abitudine della vera musica istromentale, non sanno spiegare a sé stessi le proprie sensazioni.

La musica ha un genere di espressione a sé proprio, indipendente dalla parola, e che da questa non riceve altro vantaggio fuorchè dell'applicazione ad un caso particolare. Se quest'arte si vuol chiamare una lingua bisogna dirla una lingua d'affetto ma sommamente astratto, generico, che a ben gustarne le bellezze richiede abitudine e una particolare educazione che

il solo uso della vera musica istromentale da camera può dare.

Fra tutta la musica privata quella la di cui perdita recò più danno è il quartetto di stromenti ad arco, portato da sommi ingegni al più alto grado di perfezione, e ce ne appelliamo a chiunque poté gustare le delizie musicali che seppero spargervi a larga mano traendo da sì tenui mezzi effetti meravigliosi gli Haydn, i Mozart, i Beethoven, e Benincori, e Rolla. Ne sono da porsi molto al di sotto i trio di Giretetz per Piano, Violino e Violoncello, né quelli di Steibel, di Dussek, di Czerny e di Leon de S. Lubin, ed altri che lungo sarebbe nominare.

A richiamare in moda un genere così utile gioverebbero associazioni di abili professori e dilettanti i quali si proponessero di far rivivere i più squisiti lavori o posti in obbligo, o non arrivati fino a noi, o nuovamente prodotti, facendoli sentire ad una scelta adunanza. Una simile istituzione non è certamente difficile non richiedendo estesissimi mezzi o molto dispendio, ma solo fermezza ed unione di poche volontà (1).

Ma il più potente mezzo sarebbe la cooperazione di quei maestri più rinomati che omai possono riposare all'ombra dei colti allori.

A te, e Rossini, si volgono i voti di quanti deplorano le perdite fatte. Il tuo genio, svolgendo in mirabile modo la potenza dell'arte, dava l'ultimo crollo alla musica privata ed eccelsiva quanti erano concorrenti al vanto drammatico. Il tuo genio con un solo lavoro bastò a far rivolgere l'attenzione alla musica sacra omai troppo negletta. Non crederai tu degno del tuo gran nome che dir si possa: « Rossini fu grande in ogni genere, sublime nella scarsezza come nell'abbondanza dei mezzi? »

Oh! suscita, suscita quel tuo potentissimo immaginare, stretto è il campo, ma libero, e la nuova corona che ti tributerà l'Italia non sarà meno delle altre gloriosa. Se da te verrà dato l'esempio non tarderanno a seguirlo né il fervido Donizetti, né il severo Mercadante, né altri, che forse ancora si giacciono oscuri, non men potenti ingegni.

R. B.

(1) Tali associazioni sono da desiderarsi perché filantropiche quanto altre mai, e quando pur si volesse si potrebbero ottenere utilissimi risultamenti, fra i quali non ultimo è da stimarsi lo stesso sovranamento, e lo schiudere l'uscita a tanti giovani ingegni che potrebbero onorare la patria, e un campo più vasto in cui ciascuno potrebbe esercitare il proprio talento percorrendo la carriera più omogenea alla sua natura.

NOTIZIE VARIE.

In seguito della nomina fatta da Sua Maestà I. R. Apostolica il nostro Imperatore del celebre Donizetti a suo maestro di cappella, di Camera e compositore di Corte, con generoso appuntamento e senza stretto obbligo della continua permanenza in Vienna, abbiamo luogo a sperare che l'immaginoso maestro potrà anche in avvenire fornire al nostro teatro italiano novelli spartiti drammatici ed accrescere il numero de' suoi capolavori insieme colla prodigiosa quantità delle sue opere d'ogni maniera. Questo atto della Sovrana clemenza, come onora grandemente l'arte italiana e l'illustre artista, noi speriamo sia ancora per porgergli il destro di occuparsi in avvenire di quel genere di musica del quale oggidì veramente si tiene poco conto

in Italia. Noi qui intendiamo parlare della musica da camera della quale ha pure il Donizetti per addietro dati alcuni saggi eccellenti; e vaglia per tutti la miseranda narrazione del conte Ugolino di Dante da lui resa in musica degna della gravità del poeta e della pietà di quel lagrimevole caso. La musica da camera, come quella che può essere agevolmente appropriata a fatti e a poetiche narrazioni di vario genere non costrette al tormento delle convenzioni drammatiche de' libretti, e delle convenienze spropositate de' signori virtuosi, può essere sorgente di nuovi pensieri e di peregrini effetti musicali atti a portare lumi ai buoni compositori onde farsi incontro e distruggere molti abusi da quali è tuttora travagliata la scena delle opere drammatiche (2)! Qual gloria per Donizetti se mentre favorisce, accresce e rende migliore un genere di musica troppo a torto trascurato fra noi, pervenisse ad estinguere nel melodramma quelle forme musicali innocenti e leggiadre in origine, ma divenute nocive e false dappoiché furono convertite in luoghi comuni, e le usarono i pochi e le abusarono i molti e le profusero tutti. Egli non potrebbe per alcuno altro mezzo migliore e più degno di lui compiere quel serto di gloria che il capo gli cinge e rafforzare nell'opinione degli avvenire il meritato diritto ad una fama non peritura.

M.

(1) Veggasi l'ante-cedente articolo intorno alla Musica da Camera.

— L'Istituto di Parigi ha delegato quattro de' suoi membri per andare ad assistere all'inaugurazione della statua di Gretry che si farà a Liegi. Questi sono i signori Halevy, Ingres, Pradier e Raoul-Rochette. Halevy impedito da gravi occupazioni sarà rimpiazzato da Carafa. A richiesta del marchese di Neully, i signori si assunsero di prender parte al concerto che ivi ebbe luogo sabato della settimana passata a profitto dei poveri di quel comune.

— Il Re di Svezia ha decorato di moto proprio il celebre violinista Teodoro Hanman delle insegne in diamante dell'ordine di Vasa.

— Si sta apparecchiando al teatro dell'Odéon in Parigi una grande solennità a beneficio degli incendiati d'Ambrugo. Vi si eseguirà l'opera del nostro Donizetti *Il Delirio* tradotta in francese dal sig. Ippolito Lucas. In Parigi non è mai stata eseguita quest'opera del fecondo maestro, mentre che sono parecchi anni che ella è applaudita per tutta l'Europa. Non vorremmo che coloro che molto lodevolmente si adoperano a mantenere in onore il passato, non si curassero gran fatto del presente. Molte sono le nostre moderne opere applauditissime delle quali non si ha ancora in Francia contezza; né per anche è stata colà sufficientemente apprezzata la nostra moderna scuola drammatico-musicale solo perché non se ne sono fatti abbastanza ripetutamente gustare i modelli. Queste considerazioni le desumiamo dal passato, e confidiamo che i fatti sieno per farci giustizia in avvenire.

— Sua Eminenza il Cardinale Arcivescovo di Malines in Francia ha emanato una legge che mette freno all'abuso della musica in Chiesa e richiama in vigore la costituzione del pontefice Benedetto XIV del 19 febbrajo 1710. Questa legge impone obbligo a tutti i curati di quella diocesi di non ammettere nelle loro Chiese, ed il canto fermo Gregoriano, se non una musica grave e solenne che ispiri religiosi sentimenti di pietà, e che non sia intesa con troppo fragore a turbare anziché a conciliare la divozione de' fedeli.

— La statua di Mehl è stata inaugurata nella città di Givet il dì 27 giugno. Quattro società di musica del Belgio sono intervenute dietro l'invito loro fatto: nessuna società di musica di Francia è intervenuta: la qual cosa è stata veduta con dispiacere. Grande è stata la solennità e immensa la folla accorsa. Molti pezzi del gran compositore si sono eseguiti, e sua signoria il maire di Givet ha fatto una allocuzione ed ha distribuito a ciascun corpo di musica una medaglia commemorativa di quella circonvallazione. Il sig. Daussigne ha letto l'elogio di Mehl, e le qualità del suo genio musicale; e si è prolungata la gioia e la festa sino a tutta la notte. Sul piedestallo della statua leggensi a lettere d'oro scolpiti i titoli delle principali opere di Mehl.

— Il dì 28 giugno si è collocata sul suo piedestallo la statua di bronzo eretta a Gretry nella città di Liegi. Il peso della statua è di 4,500 chilometri in circa, ed è alta 13 piedi, si che compreso il piedestallo che è alto piedi 20, il monumento resta dell'altezza di 33 piedi. Questo piedestallo posa sur una base, la quale pure è sostenuta da tre gradini di marmo di Sprimont. Il centro del piedestallo conterrà il cuore di questo grand'uomo riposto entro una urna di bronzo, quest'urna sarà collocata nel suo luogo dal primo magistrato della città in presenza del popolo, e quindi ricoperta da una lastra

di bronzo che formerà una delle quattro facce del piedestallo.

— A Londra al teatro dell'Opera tedesca Covent-Garden, la regia e il principe Alberto sono stati presenti ad una rappresentazione degli *Ignoranti* per eccellenza eseguita dalla compagnia diretta dal sig. Standig.

— La *Franca musicale* sulla questione del nuovo teatro lirico da aprirsi a Parigi, (Vedi questa Gazzetta nelle *Notizie varie* al N. 27 e 29) reca una lettera di uno de' suoi collaboratori Ad. Adam, nella quale egli adduce le ragioni che l'hanno indotto a sottoscrivere, nella sua qualità di membro della Commissione drammatica, la supplica a tal fine indirizzata al ministro dell'interno. Il sig. Adam persuade a' suoi colleghi della *Franca musicale* che quella domanda è stata fatta nell'intendimento di giovare all'arte e di aprire agevole via a principianti compositori di prodursi; e che l'aprirsi d'un nuovo teatro lirico potrebbe aver luogo a reggersi ottimamente. La *Franca musicale* persiste nella sua opposizione, proponendosi di mostrare in seguito le molte ragioni per cui non si dovrebbe concedere che fosse aperto un nuovo teatro lirico.

— Meyerbeer è giunto a Parigi; sperano i Francesi che egli abbia con sé qualche Opera da produrre a nuovo lustro ed incremento dell'arte, della quale egli è uno de' maggiori campioni.

— Gli allievi del Conservatorio di Marsiglia diretti dal sig. Barsotti, hanno ultimamente eseguito lo *Stabat Mater* di Rossini; e l'esecuzione molto è riuscita lodevole eziandio nei più ardui pezzi di concerto e specialmente nei cori. Molto è degna d'economia la cura e l'amore che il sig. Barsotti pone nell'ammassamento de' suoi discepoli.

— Il sig. Ferdinando Lavaine, del quale abbiamo parlato ne' precedenti numeri di queste notizie, ha ricevuto una onorevole lettera dell'arcivescovo di Cambrai, nella quale oltre alle lodi del suo *Te Deum* come lavoro di musica veramente religiosa, esprime, quell'Emilitesimo i suoi ringraziamenti all'autore che si è compiaciuto di inviare a Cambrai l'opera sua perchè sia eseguita in quella cattedrale.

— Il *Messa* di Händel è stato eseguito con molta solennità nella gran Chiesa di Santa Maria di Cambridge.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO
DI GIOVANNI RICORDI.

DODICI STUDI PER TROMBA A CHIAVI

COMPOSTI DA

GIUSEPPE CHEDINI

Fr. 3.

REMINISCENZE

DELL'OPERA

SAPPO DI PACINI

COMPOSTE

per Violoncello e Pianoforte
concertanti

DA

P. TONABBI

Due libri - Cadauno Fr. 4.

REMINISCENCES

pour Piano

DE L'OPERA

CORRADO D'ALTAMURA

DE FED. RICCI

PAR

F. Comte D'Alberti

Fr. 5.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 31. DOMENICA
31 Luglio 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontispizio figurato si intitolerà *AUTOLOGIA CLASSICA MUSICALE*.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émoi.* •
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Autologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omeoni N.º 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, et. vorranno essere mandati franchi di porto.

LA MUSICA SACRA

IN TOSCANA

Lettera del maestro PACINI (1).

Lencoraggiato dal retto discernimento che con tanta efficacia guida la vostra penna, pregiatissimo sig. Estensore, a vantaggio dell'arte che io debolmente professo, e spinto da quell'amore che alimentare deve ogni uomo che ami il proprio paese, mi venne in pensiero di prendere a convincere il dotto sig. Fétis, che le sue asserzioni intorno all'attuale stato della Musica Ecclesiastica in Italia sono in qualche parte fallaci; dico in qualche parte, poichè non intendo d'intraprendere una discussione polemica col prelodato eruditissimo signor Fétis sull'opinione da lui emessa intorno all'attuale metodo di comporre musica sacra dei viventi maestri italiani; ma bensì comprovargli che in Toscana, ove fioriscono le Arti belle, ed ove io sono più a portata di rintracciare la verità, occupando a mio onore il posto di direttore della Ducale Cappella di S. A. R. l'amatissimo mio Principe Carlo Lodovico, potei raccogliere materiale ad esuberanza onde assicurare il chiarissimo Professore brussellese non esser vero che il deperimento, come esso dice, delle risorse della Chiesa ne ha fatto scomparire non pure il musical rito quotidiano, ma quello altresì delle domeniche e delle feste, ma che per lo contrario la musica sacra viene accarezzata e coltivata in questa bella parte della nostra Penisola.

Principiando quindi dalla capitale bagnata dall'Arno, mi farò a dare un succinto quadro storico delle musiche che vengono eseguite nelle principali Chiese di quella Metropoli, e dirò poscia a cognizione del signor Fétis che in quella L. e R. Cappella, in tutte le feste d'intero precetto (eccettuato il caso che sia assente da Firenze la Famiglia Regnante) si eseguono a piena orchestra e da un sufficiente numero di voci le più belle Messe dei classici autori italiani e tedeschi, cioè Cherubini, Paer,

(1) Ci è grato il dar posto nelle nostre colonne alla seguente lettera dell'egregio M. Pacini nella quale egli imputa a rispondere in parte alle severe osservazioni fatte dal sig. Fétis intorno alle attuali condizioni della musica sacra in Italia (Vedi il N. 48 di questa Gazzetta). In che modo e fino a qual punto il chiariss. autore della *Saffo* sia riuscito a convincere d'errori i giudizi recati dall'erudito critico francese, noi lasceremo decidere ai nostri lettori, contenti dal canto nostro di aver notato con questa lettera rendere notori diversi fatti la cui interpretazione dev'essere lasciata libera ad ognuno.
L'Estens.

Morlacchi, Righini, Gatti, Giuseppe e Michele Haydn, Mozart, Beethoven, Winter.

Alla Basilica della SS. Annunziata avvengono egualmente tutte le feste d'intero precetto Messa e Vespri a Cappella, ove le magnifiche produzioni dei grandi classici che ebbero vita nel nostro invidiato suolo vengono riprodotte a sostegno della nostra gloria; che gloria in vero per noi sono i nomi di un Palestrina, Jomelli, Durante, Mattei, Santucci, Cimarosa, Burroni, Guglielmi, Fioravanti, Zingarelli, Clari, ecc.

Alla Metropolitana vi sono circa venti servizi all'anno, nei quali pure si eseguisce Musica a Cappella dei moderni maestri. Ferdinando Ceccherini con le sue castigate composizioni ne disimpegna il maggior numero; e quelle del Paglia, Nicolai, Buonini e Buccioni vi fanno corona.

Il Collegio dei professori produce ogni anno in occas'one della festa della loro Patrona Santa Cecilia che si solennizza nella Chiesa di S. Gaetano nel mese di aprile, una gran Messa da vivi, ed altra di *Requiem pro defunctis* della Confraternita. La composizione è per lo più di uno dei maestri a turno facente parte del Collegio medesimo, ma qualche volta vengono eseguite produzioni di autori classici, e gli esecutori sono in numero di *trecento*.

Nel corso dell'anno nel gran Salone detto dei Cinquecento viene parimente eseguito un grande Oratorio, e per ben quattro anni di seguito *La Creazione del Mondo* dell'immortale Haydn fu prescelta a fare gli onori, e solo cedette i suoi diritti al nuovo capolavoro di colui « *Alla cui fama angusto è il mondo* » (m'intendo parlare del celebratissimo *Stabat Mater* del Pesarese). Aggiungerò in oltre che ove esiste un Liceo musicale che vantare puote a' suoi istituti un Renicini, un Palafuti per la composizione, un Ceccherini ed altri nomi chiarissimi a guida della gioventù che si dedica a quest'Arte bella, difficile si rende che il germe della musica classica si disperda.

Ciò sia detto in quanto alla capitale dell'Etruria. — Siena gentile e colta città possiede le belle e dotte produzioni di altri celebrati maestri italiani. Cini, Redi, Piocchi, Mazzuoli, Valulini, Lapini, e Lenci formano il Repertorio della sua Metropolitana e della Collegiata. Queste belle produzioni vengono eseguite in tutti i giorni di dimidiato e d'intero precetto. Nel corso dell'anno vi sono ancora altre funzioni, ove a sostegno del nostro sacro culto le Opere del compianto Ettore Romagnoli vengono riprodotte ed ispirano nel cuore dei fedeli

il sentimento della religione dipingendo alla verità con le sue semplici melodie e dotte armonie ogni sacro testo da lui intrapreso a trattare, ponendovi in tal guisa il suggello d'uomo di genio; che (mi sia permessa una piccola digressione) non soltanto nell'artificio nascondenti il vero carattere della Musica Sacra, come taluni vogliono, e come scrive il chiariss. sig. maestro Raimondi accusando gli italiani di non essere più in grado di comporre una musica a otto e a sedici reali (1); di non sapere ciò che è canone doppio; in quante maniere si possono fugare le imitazioni, lo scrivere a due, a tre, a quattro casi reali; fare i rivolti della fuga alla decima, alla duodecima, come praticava Sala nel suo contrappunto pratico, dimostrando il canone alla seconda, terza, quarta, quinta, sesta, settima e ottava (2).

Sul quale proposito onde avvalorare vie maggiormente la mia opinione ripeterò il sentimento del celebrato Tartini, il quale parlando del modo di comporre dei suoi tempi, cioè dell'abuso del genere artificiale, faceva un'osservazione degna di essere rilevata. Così esso si esprime: « La musica non è in oggi che l'arte insignificante di combinare i suoni, altro non restandole che la sua parte materiale abbandonata « dallo spirito che l'animava altra volta ». Erano di egual parere il Corsi, il Galileo ed il Caccini.

Ma tornando sulla via da cui mi era allontanato dirò che a gloria ancora della gentil Siena vive tuttora fra i maestri il novagenario Goggi che dedito esclusivamente allo insegnamento dei giovani consacrò la sua vita all'incremento della scienza e del gusto; quindi anco in questa città vegeta il seme della sapienza musicale, e fede ne fanno le molte produzioni che si eseguono in altre Chiese, opere tutte di giovani maestri fra i quali merita onorevole menzione il sig. Santini.

Arezzo ha pure tre Chiese nelle quali si celebrano in ogni giorno i divini uffici, e sono S. Pier Maggiore, ossia la Cattedrale; santa Maria della Pieve detta anche la Cattedrale, e la SS. Annunziata.

Le prime due hanno stipendiati oltre ad un maestro di cappella, sei cantanti e varii suonatori che uniti ad alcuni dilettanti prestano l'opera loro per rendere più

(1) Vedasi La Ruota, Anno 3.º N. 7.º

(2) Ho pensiero di rispondere all'accusa che il dotto sig. maestro Raimondi direbbe ai maestri italiani viventi, che se pure avvi tra questi chi indegnamente ne usurpa il nome, vi è però ancora, la Dio mercè, oltre a quelli da esso citati, chi è in caso di conoscere tutti i precetti dell'arte.

decorosa la maestà del culto esteriore. La Chiesa della SS. Annunziata ha ai suoi stipendi un organista; le due primarie Chiese posseggono un archivio di musica fornito di messe e vesperi composti dai maestri Giuseppe Viti, Grandi, Ronanini, padre Giuseppe da Fabriano, Zannetti, Ceccherini, Casuocini, Marcari, Radicchi, Pazzaglia ed altri; nei giorni di mezza festività in vece della musica strumentata avvi cappella semplice, al qual fine gli archivii delle due nominate Chiese somministrano vesperi e messe scritte dai maestri Bellinzani, Colonna, Zannetti, Marchetti, Basily, Marcari, Romagnoli ed altri; e pure da osservarsi che la cappella di Maria Vergine del Conforto eretta a formar parte della cattedrale sul cadere dell'ultimo secolo, ha egualmente i suoi stipendiati e particolari servizi in musica, conservando a tal uopo nel suo archivio le composizioni di Zingarelli, Zuccari, Viti, e Cassiali le quali vengono eseguite nella novena e Solemnità di Maria Vergine, nella novena dello Spirito Santo, nella ottava del Corpus Domini, nella novena e festa di S. Giuseppe, e nella ottava dei morti. I musicali serviti nella cattedrale oltrepassano il numero di sessanta all'anno: lo stesso si dica per S. Maria della Pieve. Spesso accade fra l'anno che in altre Chiese si celebrino feste di Santi titolari o protettori (1).

La città di Pistoja ha egualmente un maestro e diversi cantanti e suonatori stipendiati ai quali corre l'obbligo medesimo che ai professori d'Arezzo: possiede un archivio ove racchiudonsi le migliori Opere degl'ingegni italiani: non vi è poi altra piccola comunità nel ridente suolo toscano che nel corso dell'anno non celebri con solenne grandiosa musica il giorno della festa titolare; anzi dirò che questa popolazione ha una naturale tendenza al gusto per la musica, lo che prova il progresso della civilizzazione, frutto speciale delle leggi che saviamente la governano.

Lucca ove, come già dissi, ho la sorte di adempire alla carica di Direttore della Reg. Cappella di Corte e dell'Istituto musicale ivi eretto per sovrana munificenza, non è certo al di sotto delle altre città da me prese in esame.

Nella Chiesa Ducale di S. Romano, più che decorosamente uffiziata dai religiosi dell'ordine dei predicatori avvi musica a piena orchestra in ogni festa d'intero prece, e cappella semplice nei giorni di non intero: il corpo dei professori di Musica vocale e istrumentale oltrepassa il numero di cinquanta oltre agli allievi; le opere sacre che vi si eseguono, quasi sempre alla presenza dell'Augusto Sovrano vero mecenate e perito conoscitore di quest'arte divina, sono prescelte dalle classiche due scuole italiana e tedesca, cioè Jomelli, Martini, Mattei, Cherubini, Quilici Domenico, Barsanti, Furlanetto, Giuliani, Morlacchi, Clari, Orsucci, Eybler, Haydn, Hasse, Humel, Krottendarfer, Mozart, Nauman, Stadler, Schidermayr, Reisinger, ecc. (2).

Un direttore e due maestri ne dirigono la esecuzione: corre a ciascuno di essi l'obbligo di comporre ogni anno una sacra

produzione, la quale viene depositata, e forma parte dell'archivio: nè pertanto voglio tralasciare di far conoscere i nomi dei miei rispettabili colleghi col novero delle scuole cui hanno appartenuto.

L'uno si è il sig. prof. Quilici Massimiliano allievo del padre maestro Mattei; l'altro il sig. Prof. Eugenio Galli discepolo del canonico Santucci e dei famosi Alberto Gyrovetz per l'istrumentale, e Simone Seclter pel contrappunto.

La cattedrale di S. Martino ha pure stipendiato un maestro, ed il seminario arcivescovile ne somministra le voci, quali in ogni festa eseguono le produzioni del Jomeoni, Quilici, Clari, Mattei, ecc.

Alla collegiata insigne di S. Michele in Foro trovasi pure installato un Seminario fornito di una completa istruzione nella quale non viene trascurata la Musica. Avvi un maestro stipendiato; i sacri musicali serviti nel corso di un anno sono più di ottanta, e vi si eseguisce musica del Giuliani, Mattei, Jomeoni, Serra, Pierotti, Martini, Ramaggini, Flari, Barzanti Orsucci, e Quilici Domenico, oltre quelle che vengono composte dall'attuale maestro.

Avvi pure un pubblico istituto musicale con numero di distinti professori che ne dirigono l'insegnamento tanto nella parte vocale che istrumentale appartenenti nella maggior parte alla Reg. Cappella di Corte; ed ogni anno all'epoca della solenne distribuzione dei premi, le composizioni dei classici trapassati e viventi ne formano il trattamento accademico.

• E questo sia suggel che ogn' uomo sganni •

Dal riassunto adunque di quanto esposi, (che fatti sono e non ciarle) a me sembra che il prelato sig. Fétis non avrebbe dovuto sì di leggieri giudicare delle cose nostre, nè apparire fra noi qual meteora, siccome fece. Ove fosse in lui nato il desiderio positivo di conoscere il vero stato della musica ecclesiastica in Toscana avrebbe trovato più d'uno che si sarebbe ascritto ad onore d'appagare le sue brame, e avrebbe avuto quindi materia, parlando della nostra Italia, non soltanto di biasmo, ma ben anco di lode.

Uomo imparziale qual è il sig. Fétis, sono certo che non vorrà accusarmi d'orgoglio, se a sostegno della verità presi la difesa dell'onor musicale di una piccola parte della mia cara ed amata terra nativa. Figlio ingrato è colui che piega il tergo sotto la sferza straniera, nè ha coraggio di alzar la voce. So bene che debol sostenitore io mi sono, ma mi si usi indulgenza, e sia il mio esempio di sprone agli uomini versati in ogni scibile dell'arte che io professo, onde in egual modo si rischiar la luce di quel sole che risplenderà omai sempre raggiante sopra tutti gli astri minori.

Accogliete sig. Estensore, vi prego i sensi della mia più distinta stima.

Giovanni Pacini.

VARIETÀ.

Brevi Cenni sulla musica a Genova.

Dalla quantità di persone grandi e piccole che col violino sotto il braccio veggonosi correre per le vie della capitale della Liguria arguire dovremmo che nella patria di Paganini, oltre Sivori, il valente allievo di quell'unico, i due fratelli De Giovanni,

uno de' quali direttore dell'orchestra di Parma, e Bobbio che da ragazzo era una meraviglia, il principe degli stromentida orchestra dovesse avere anche al presente molti degni interpreti. Forse così potrebbe essere, ed un più lungo soggiorno servire a chiarirci intorno a questo proposito, ma finora in tre settimane a noi non venne dato di udire se non una messa in una chiesa di secondo ordine ove un violinista suonò un difficile a solo dal principio al fine senza mai dar segno di accorgersi delle mancate intonazioni.

La composizione di quella messa, in alcuni *adagio* piuttosto commendevole, ne tempi *allegro* risentivasi in siffatta guisa del profano e più spesso della saltellante maniera di Ricci, che abbiamo dovuto abbandonare la chiesa prima che il *Credo* avesse fine, al che forse contribuì la difettosa esecuzione, alla quale per altro prendeva parte un tenore che cantava di buona scuola, e di cui vorremmo conoscere il nome per poterlo con elogio palesare al pubblico. - Concediamo che la musica da chiesa possa anche essa fino ad un certo limite uniformarsi al gusto dell'epoca in quanto concerne l'uso e lo sviluppamento delle armonie e delle modulazioni, ma non sarà mai detto che la espressione puramente teatrale, e le melodie ed andamenti di genere buffo od all'eccesso brillante possano associarsi a sacri testi senza che l'autore non abbia ad incorrere nelle più acerbe critiche, mancando di quel rispetto che conviensi alla veneranda maestà del tempio. Si osservino i classici lavori di Cherubini, il tipo della moderna musica religiosa, e troverassi l'elevatezza e larghezza melodica con cui sono concepiti, ed il loro patetico o misterioso sentimento formare un imponente e severo tutto co' più attraenti e variati effetti dello stile moderno nelle parti armoniche e istrumentali, in modo che l'uditore ne rimane altamente trasportato e commosso.

Fra i cultori della bell'arte al presente in Genova emergono: il suoncomiato Camillo Sivori concertista di fama quasi europea, e che ora nelle nordiche città va raccogliendo meritate palme; - Degola pe' vivaci suoi spartiti favorevolmente conosciuto in Milano ed altrove e che qui rendesi benemerito all'arte dando lezioni; - Andrea Gambini, modesto giovane dilettante dotato di raro ingegno che con una straordinaria passione indefessamente si consacra alla composizione massime a quella per pianoforte, istrumento da lui maneggiato con non comune sicurezza e facilità: di varie sue opere edite presso Ricordi abbiamo già fatto breve cenno in questo stesso foglio, in specie degli *Studj* ch'egli ci fece udire, i quali sotto le sue mani acquistano maggiori pregi. Gambini ora sta terminando una messa a grande orchestra, ed una raccolta di brevi pezzi caratteristici per pianoforte de' quali ci fu dato nel saggio in un *Inno* in cui domina un mistico ed espressivo concetto che dà al componimento una impronta altrettanto affettuosa che adatta al titolo del pezzo, che basterebbe a far onore a qualunque pianista compositore; - Bevilacqua, il quale alla scuola del padre Mattei a Bologna attinge quel tesoro di cognizioni ch'egli continua a comunicare a' suoi allievi di contrappunto e di pianoforte; - Serra, detto *Serrino*, primo violino del teatro Carlo Felice, artista che con successo si cimentò anche a comporre de' severi quartetti per istromenti da corda,

(1) Queste notizie mi sono state gentilmente favorite dall'illus. sig. Capitano Oreste Bizio Segretario per le Belle Lettere dell'Imperiale Accademia Scientifico-Letteraria di Arezzo.

(2) Ci fia lecito osservare che in queste ed in altre serie di nomi citati dall'egregio maestro Pacini, ad alcuni celeberrimi se ne mischiano non pochi la cui inonanza non è certamente italiana. L'Estens.

e della musica da chiesa; ci si parlò con entusiasmo di un suo *Requiem* e de' molti miglioramenti ch'egli potrebbe introdurre nell'orchestra se ne professori di questa regnasse maggior condiscendenza verso il loro zelante capo; - Uccelli, abile maestro al cembalo dell'istesso teatro; - Novella che fu ammaestrato dall'egregio Mireki, del quale quanto prima avremo occasione di parlare allorchè verrà fatto di pubblica ragione il nuovo suo metodo per pianoforte, da lui vantaggiosamente già sperimentato con molti allievi; Biellati, autore dell'Opera il *Coscritto*; - Franchini che produsse gli *Empirici*; - Costa maestro dell'Istituto musicale, stabilimento mantenuto dalla generosità de' privati e che ci si disse non essere in uno stato troppo florido; - Madamigella Abbadia fu quivi educata; - Adelaide Gambaro applaudita artista che a suggerimenti del celebre suo cognato il maestro Mercadante attinse le norme del bel canto; - Becali, oboista; Preve, violoncellista; - Gambaro, il provetto suonatore di clarinetto; - Martin Lobia, Ravano, Ronco, Schiaffini ed altri mercè il cui ingegno, dottrina e zelo artistico grande eccitamento e vantaggio debb'essere proccacciato alla musica a Genova.

Il pianoforte in molte case risuona toccato da vari amatori, a' quali non manca che l'opportunità di essere dagli applausi stimolati a più alacri studi; che, come da autorevole persona ci venne riferito, nelle società genovesi, tranne poche eccezioni, la musica stromentale non ha il potere d'impor silenzio e di cattivarsi la generale attenzione. Qui trovansi alcuni buoni istromenti fabbricati in Francia da Erard, Pleyel, Pape, Boisselot, ecc; uno di Erard tra gli altri, posseduto dalla più distinta dilettante di Genova sotto molti rapporti è il migliore da noi udito: Thalberg in segno di soddisfazione vi appose il proprio nome. Quel pianoforte ha una voce magnifica, e mirabilmente si presta ad ogni gradazione di tono.

Anche il canto qui possiede volenterosi e piuttosto abili interpreti come pure il flauto. - Siamo poi in grado di annunciare colla massima soddisfazione la ricuperata salute di Emanuele Borgatta, quell'immaginoso giovane genovese che nel suonar con anima il pianoforte a pochi era secondo, e che diede al teatro Carlo Felice la *Francesca* da Rimini, spartito non privo di pregi. Chi voglia dire alcuna cosa della musica a Genova commetterebbe una grave trascuranza se non accennasse alle brillanti serate settimanali dello splendido marchese di Negro che di ogni ameno ed utile studio fa suo diletto e singolare ornamento, e presso il quale concorrono tutti gli eletti ingegni del paese e tutte le notabilità letterarie e artistiche che visitano questa magnifica città. Jeri sera (22 luglio) all'incantevole *Villetta* di quell'illustre e compitissimo signore (1) ci venne fatto di conoscere un istromento della specie delle fisarmoniche da poco tempo posto in uso e chiamato *Melofono*, stromento già descritto in uno dei passati fogli di questa stessa *Gazzetta*. Di esso stromento e del sig. Dessane che con tre suoi figli ebbe a suonarlo nulla diremo, giacchè anche in Milano avrassi

campo di darne giudizio, dacchè il suonatore parigino ed autore di un metodo per l'istesso *Melofono*, si propone di recarvisi fra pochi giorni a dare un pubblico esperimento.

I. C.

Genova 24 luglio.

CRITICA MELODRAMMATICA

LAZZARELLO,
Nuova Opera del maestro MARLIANI.

La nuova Opera *Lazzarello* del maestro Marliani si produsse la sera dello scorso giovedì sulle scene del teatro *Rc*. Del felice esito di essa avramo già a quest'ora parlato i diversi nostri giornali teatrali. Noi per adesso ci limitiamo ad osservare che le novità di stile e la libertà nelle forme rivelano a primo tratto l'origine francese di questo spartito.

E questo non diciamo in tuono del menomo rimprovero. Noi abbiamo già altre volte fatto professione di simpatia per una scuola musicale che vanta molti insigni capolavori ed ebbe gli omaggi del genio dei più grandi compositori italiani dell'epoca nostra, Cherubini, Paer, Spontini, Rossini, Donizetti, ecc. Eppoi per principio, ci professiamo nemici accerrimi delle esclusioni, e siamo disposti a ripetere quando che sia la nota sentenza di Voltaire a *Tous les genres sont bons, hormis l'ouïsseau*.

Nel *Lazzarello* di Marliani (che non è altro che la *Zaccarilla* da lui data a Parigi come *Opéra-comique*, iudi, se non erriamo, ampliata notevolmente, e forse mal approposito, per le scene di Venezia) appare evidente la felice tendenza di un bell'ingegno a rendere gradito anche all'Italia quel fare musicale che volentieri assomigliammo alla pittura così detta fiamminga, come quello che si compiace de' menomi dettagli della composizione e se ne serve come di abbondante e ricca tavolozza all'uopo di dar risalto e vita ai variati contorni, e trar profitto dei più piccoli contrapposti. In fatto nella nuova Opera del maestro Marliani è notato dagli intelligenti un laborioso studio dell'istromentazione e dell'armonia che con incessante artificio si occupano a porre in rilievo le menome frazioni della frase musicale, a *ingannare* di continuo le cadenze, e a dare alle modulazioni quel non so che di indeciso e di sfumato che mentre aiuta la varietà e dà maggior verosimiglianza al discorso musicale, giova molto bene a disavvezzare le orecchie italiane dalla monotona pedanteria dei periodi così detti *quadrati*, i quali da un bel pezzo dovrebbero essere abbandonati alle contraddanze e alle suonatine per gli allievi di pianoforte o di chitarra. Però osserviamo che anche questo genere a minuto ricamo d'armonie e a scrupoloso artificio stromentale va usato con molta accortezza e riserbo, per non cadere nel soverchio della indecisione melodica, che sarebbe il difetto opposto a quello della troppo simmetrica riquadratura dei periodi.

In alcuni pezzi del *Lazzarello* (e furono i più applauditi), il maestro Marliani si è molto bene tenuto in misura tra i due estremi. Citiamo la graziosissima canzone de' contrabbandieri, nell'atto primo, che poco poi con molta finezza e garbo vien richiamandosi alla memoria del giovinetto *Lazzarello*; iudi, nella seguente scena, la *barcarola* che il medesimo Lazzarello pi-

glia a cantare nella speranza di trar in inganno sul conto suo i contrabbandieri fra mezzo ai quali si trova addotto a brutto rischio. - Si nota una tal quale analogia di carattere tra queste due graziosissime composizioni; e analogia molto bene trovata dal compositore che in tutto questo primo atto si propose principalmente di addimostrarsi fedele alla natura del suo soggetto drammatico, che gli ingiungeva uno stile popolare e un colorito a vivaci risalti di lumi e di ombre, alla maniera di Teniers e di Paolo Wouverman, se è lecita questa comparazione.

Altri dotato di maggior dottrina musicale della nostra saprà additare in uno dei prossimi fogli le più recondite bellezze di composizione per le quali è pregevole questo spartito. Noi non taceremo in questi brevi nostri cenzi un altro rilievo che crediamo importante.

La rigenerazione delle forme melodrammatiche, in forza della quale a poco a poco è dato intero bando al manierismo pedantesco e alla scolastica servilità, viene compendosi anche tra noi con sempre più felici tentativi e con ottimi risultamenti. Alcuni tra i più valenti giovani maestri italiani, spronati dall'esempio de' sommi loro modelli, sono ormai convinti della necessità di rompere la cerchia di certe tradizionali convenzioni, che se giovavano quasi meccanico ajuto alle povere e sonuolenti fantasie, erano di imbarazzo e di peso ai liberi voli del vero genio. Il campo della creazione melodrammatica estende ogni di più i suoi confini; e ormai anche il pubblico delle nostre più colte platee, nauseato alle solite sbiadite e insipide rimpastocchiate, vuole della verità nell'imitazione (1) caratteristica, della libertà e dell'ardire nello sviluppo dei canti e nel loro impasto coll'armonia, e cerca novità negli effetti e varietà nelle impressioni, foss'anche a costo di dover acconsentire che per arricchirsi di simili pregi la musica teatrale del dì d'oggi ha duopo di assumere vezzi, maniere e artifizii che sappiano alcuno del gusto ultramontano. Con questo non vogliamo dire che non sia da raccomandarsi caldamente ai giovani maestri italiani di non dimenticare che la melodia fu sempre il sovrano prestigio della musica italiana e dovrà sempre esserlo, sotto pena di degenerare dalla bella e luminosa sua natura. Nondimeno si rifletta che se i tedeschi e i francesi (massimamente gli antichi) ebbero il torto di voler colla loro musica parlar troppo allo spirito e alla mente, e troppo poco si curarono della sensazione e dell'affetto, gli italiani all'opposto fallirono il grande scopo dell'arte allorquando credettero che la musica non si componga che di solo canto.

A nostro credere, il canto sta nel vasto regno della musica, come la lirica nel vasto regno della poesia. - La musica melodrammatica, che tutti gli altri generi in se comprende e riassume, ha il grande obbligo di ritrarre l'uomo interno e di dipingere ad un tempo il mondo che intorno all'uomo dispiega il tesoro delle sue bellezze e la immensa varietà delle sue modificazioni. Nei capolavori di Rossini, di Meyerbeer, di Auber, di Donizetti e di pochi altri questa irresistibile tendenza del genio musicale a rompere i laconi della scuola per poter spaziare più libero nel

(1) In questa stessa serata musicale si fece udire l'egregia nostra dilettante di pianoforte la signora Cirilla Cambiasi la quale eseguì con somma perizia alcuni pezzi di Thalberg e di Diabli e n'ebbe quindi lusinghiero attestazioni di gradimento.

L'Estens.

(1) Intendiamo imitazione nel significato estetico, non in senso di plagio.

vasto orizzonte delle idee, degli affetti e delle immagini, è palese già da un pezzo agli apprezzatori non volgari del bello dell'arte pigliato nel suo più ampio significato; ora abbiamo questo di vantaggio che simili norme di estetica musicale, per lo addietro non limitate che a pochi, cominciano a diffondersi e diventano quindi popolari. Il nostro giornalismo musicale ha l'obbligo di tenere dietro e di additare attentamente codeste conquiste della musica nel libero campo del pensiero e questa sua lenta ma innegabile emancipazione dalla tirannica esclusività di generi, di maniere e di scuole. - Per parte nostra crediamo di aver finora adempito con zelo e convinzione a questo nobile ufficio della critica. Le poche volte in cui ci venne offerta qualche nuova opera o produzione musicale ove si rivelassero i più o meno felici sforzi dell'ingegno del compositore a sciogliersi dai ceppi d'un rancido passato per valersi con temperata baldanza dei vigorosi aiuti delle nuove dottrine, abbiamo manifestata la nostra compiacenza, e ciò con tanto più di vivacità quanto era maggiore l'appoggio che nel clamoroso voto del pubblico trovavamo alle nostre opinioni e al nostro modo di sentire (1).

Un simile caso si è ora rinnovato per noi all'occasione che udimo questo *Lazzarello* del maestro Marliani. - Solo ne spiace dover osservare che forse nella dura necessità di piegare il capo alle esigenze del teatro italiano al quale volle adattare questo suo spartito di forme francesi o miste, il chiaro maestro abbia temperato nella troppo vasta e mal proporzionata cornice di due atti un disegno drammatico che per essere stato concepito in un solo non poteva alterarsi senza che ne venisse tradito il pensiero originale. E ne derivò quindi che la dizione musicale tutta a minuto lavoro, quasi a foggia di brillante mosaico, se poteva dirsi bene appropriata a una breve farsa in un sol atto, finì per sembrare monotona e troppa trita in uno spartito a più ampie proporzioni.

Ma di ciò più a lungo e a miglior momento. Intanto si concluda coll'attribuire le dovute lodi alla signora Goggi, che nell'interpretare la parte dell'interessante protagonista seppe far mostra di sufficiente gusto e di non volgare sentimento. Forse avremmo voluto un fare più ardito, e talora più vivo e svariato nelle alternative de' momenti comici e di carattere coi passaggi di affetto, ecc. Ma simili finchezze minute, indispensabili alla interpretazione della musica del genere di quella della parte di *Lazzarello*, non sono gran fatto famigliari a' cantanti italiani troppo avvezzi alle melodie larghe, spiegate e a determinati contorni. Mad. Albert, di prestigiosa memoria pegli abituati del teatro Re, avrebbe saputo far apprezzare in tutte le menome e più squisite sue sfumature il grazioso e piccante frusceggiare melodico della parte di *Lazzarello*. Con diversi modi la signora Goggi ottenne nondimeno belli effetti. Non cercheremo per ora di spiegare le ragioni di questo risultato. Ci limitiamo a registrarlo. - Intanto agli altri cantanti che certamente non giovarono al buon effetto dell'opera, è opportuno il silenzio.

G. B.

(1) Veggasi fra gli altri l'articolo intorno Nabucodonosor del Verdi.

CARTEGGIO.

— Al signor LINEUX redattore in capo del MONDE MUSICALE.

Signor Redattore! Nel foglio del 21 luglio del vostro Giornale si legge « La Gazzetta Musicale di Milano annuncia che la *Clemenza di Valois* du maestro Gabussi a obtenu un gran succès a Milan ». Vi preghiamo, o signore, di osservare che questo è un errore. Allorquando si rappresentò alla Scala la *Clemenza di Valois* del maestro Gabussi (e già sono decorse più settimane) la *Gazzetta Musicale di Milano* stimò conveniente tacersi del tutto intorno all'esito di questa Opera. In seguito, nella necessità di giustificare il suo silenzio, addusse a ragione il poco o nessun valore dello spartito e scrisse né più né meno queste precise parole: « La *Clemenza di Valois* fu giudicata a buon dritto un debole parto di non originale fantasia e si trovò quindi al tutto mancante di vigoroso concetto e di forti tinte quali a tragico dramma si convengono ».

Voi vedete, pregiatissimo signore, che ciò è ben diversa cosa da quanto affermate nel vostro Giornale, avere cioè, noi annunziato un gran successo di questa Opera.

Vi saremo obbligati se vi compiacerete di rettificare il vostro errore in uno de' prossimi fogli del pregevole vostro Giornale.

Del resto vi preghiamo di osservare che questa nostra Gazzetta non si occupa punto di notizie teatrali italiane, ma solo si limita a manifestare i propri giudizi intorno alle nuove produzioni musicali drammatiche, indipendentemente dalla loro riuscita sul teatro, e sempre dal punto di vista delle dottrine di essa professate ne' diversi suoi articoli di critica e di estetica. —

Abbiamo l'onore, ecc.

Pei redattori, P. Estensore G. B.

Milano il 28 Luglio.

NOTIZIE VARIE.

— Il Liceo Comunitativo di Bologna mostra voler essere restituito alle antiche sue condizioni di celebrità dapprima che Rossini ha preso l'incarico di Consultante perpetuo di quello stabilimento. L'antico uso dell'annuale distribuzione de' premi d'incoraggiamento e dei concerti di esperimento si è ripristinato. Nell'Accademia tenuta il passato mese di giugno, sua Eminenza il Cardinale Oppizzoni, Arcivescovo di quella città, ha fatta di sua mano la solenne e pubblica distribuzione de' premi; e molto è rimasto soddisfatto l'uditorio della esecuzione istrumentale de' giovani allievi. Fra gli altri pezzi sonati eseguiti ad orchestra la sinfonia d' *Egmont* di Beethoven e l'introduzione del *Assedio di Corinto*. Fra i giovani allievi che hanno dato a presigere un bello avvenire molto si è distinto nel violino il giovanotto Gaiba, allievo del prof. Manetti, nel flauto Luigi Volta, e nel fagotto un certo Carolini. Rossini era presente, e non è a dirsi se gli spettatori abbiano potuto non mostrare con segnali di plauso al grande maestro la gratitudine dell'intera città per le cure che egli generosamente si prende acciòché l'educazione musicale nel Liceo riesca compiutamente lodevole e fruttuosa. Nel tempo medesimo che il Liceo musicale di Bologna faceva il grande acquisto di Rossini, una morte immatura gli rapiva Gaetano Corticelli professore della classe superiore del pianoforte, il quale era certo il miglior maestro che in questa parte avesse l'Italia; ma fu opportunamente posto rimedio a tanta perdita, nominando alla medesima carica il giovane Stefano Golinelli, il quale è come eccellente pianista e come compositore, ha già prestato al pubblico lodevolissimi saggi.

Uno dei primi di quel prossimo mese di agosto saranno a Parigi celebrati i funerali del duca d'Orléans. Auber è incaricato di comporre una gran marcia istrumentale appositamente scritta pel trasporto della spoglia mortale del principe che si farà dal palazzo delle Tuileries alla Chiesa metropolitana.

La deputazione dell'Istituto di Parigi che doveva andare a Liegi per l'inaugurazione della statua di Gretry, ha deciso spontaneamente di non andarci altrimenti. Può darsi ancora (così la *Gazzetta Musicale di Parigi*) che le feste che dovevano essere presiedute dalle LL. MM. il Re e la Regina de' Belgi, non abbiano più luogo.

Il giorno 15 del prossimo agosto si incominceranno a Parigi le prove della grand'Opera. Carlo VI parole di Casimiro Delavigne, musica di Halevy. Parimenti si fanno le prove di un solo atto dell' *Alceste* di Gluck.

— Meyerbeer si è sottoscritto per franchi 300 al momento da alzarsi a Cherubini. Egli ferma il suo deciso domicilio a Parigi per otto mesi dell'anno. Gli altri quattro mesi li passerà a Berlino per fornire gli alti uffici musicali a lui affidati dal Re di Prussia. Egli ha terminato due nuovi spartiti il *Profeta* e l' *Africano*. Amendue queste opere si daranno al real teatro di Parigi.

Il comitato dell'associazione degli artisti drammatici creata a Parigi ha mandato cento franchi alle dame protettrici che diedero il concerto nelle sale del colonnello Thorn (vedi *Gazzetta Musicale* N. 28 e 29) a beneficio dei cantanti dell'Opera tedesca.

Spontini ha ottenuto dal Re di Prussia il permesso di poter ritornare in Francia. S. M. concedendo all'illustre maestro il traslocamento della sua dimora, ha voluto che egli conservi i titoli e le pensioni accordategli dalla Prussia. Spontini fermerà la sua dimora a Parigi.

La città di Tolosa (in Francia) ha pagato anche essa il suo tributo di omaggio alla memoria di Cherubini, eseguendo alla presenza di affollati spettatori il *Requiem* a quattro voci di questo grande maestro nella Chiesa della *Daurade*. Il maestro Alessandro Piccini ha contribuito colla sua direzione alla perfetta esecuzione di questa messa, essendo egli stato intimo aderente di Cherubini appunto in quel tempo che egli scrisse il *Requiem* per la cappella reale, ed avendo per cotai mezzo potuto formarsi esatta idea dell'intenzione del compositore.

— Si facevano a Bruxelles le prove del gran concerto musicale che deve avere avuto luogo il 21 luglio: il numero de' cantanti e suonatori incresca si aumentava ogni giorno, e tutto presagiva una splendida solennità musicale. Nel prossimo numero daremo notizia dell'esito.

— Due esecuzioni dello *Stabat Mater* di Rossini sono state date contemporaneamente in due teatri di Londra, l'una in quello di S. M. dell'Opera italiana, l'altra in quello di S. - James. L'esecuzione del teatro italiano, comecché migliore per parte de' principali cantanti (che erano la Persiani, la Mottini e la Gramaglia; Rubini, Guasco, Giorgio Ronconi e i due Tablache) è riuscita però inesatta, e se ne dà la colpa al maestro Costa direttore, per avere egli (se non tutto) mutati i tempi e tagliata e manomessa la fuga finale. L'esecuzione invece del teatro S. - James, diretta dal maestro Gabussi, ito a Londra di corto da Bologna, ove ha potuto bene assicurarsi dell'intenzione del compositore, è riuscita di tutta soddisfazione del pubblico, che ha potuto qui meglio gustare il novello capolavoro religioso di Rossini.

— Si fanno grandi apparecchi per la solennità musicale che deve aver luogo a Salisburgo città natale di Mozart, in occasione che ivi sarà eretto un monumento alla memoria di quel grande maestro. La festa durerà tre giorni, e il primo, dato tutto a religiose cerimonie, sarà nella cattedrale eseguita la messa in re maggiore e l'immortale *Requiem*; negli altri due giorni si terranno grandi concerti ne' quali saranno eseguite parecchie delle più sublimi composizioni di Mozart, dell'abate Vogler e di Cherubini. Gli incaricati di formare il corpo di esecuzione hanno già un catalogo di oltre a due mila individui. La direzione della musica sarà affidata ai signori Neukomm, Mendelssohn-Bartholdy e Lachner. Fra i cantanti che eseguiranno le parti principali, si hanno già in nota Madama Schröder Devrient, Sivakel-Helffer, Spatzer-Gentiliomo, Sotta-Lewe, di Gesselt-Barthe; e i signori Hattjinger Stadig, Schmitz, Kramer, Lortzing e Guetner.

In questa solenne occasione uscirà in luce in Milano, dallo stabilimento tipografico Ricordi, una memoria dell'eruditissimo sig. dottor Pietro Lichtental intitolata: *Mozart e le sue Creazioni*, della quale ci serbiamo tener parola in questa *Gazzetta Musicale*, tosto che sarà pubblicata.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.^o DI GIOVANNI RICORDI.

IL DUCA D'ALBA

Tragedia lirica in 2 atti di G. PESRUZZINI

MUSICA DEL M.^o

GIO. PACINI

Sono pubblicati i seguenti pezzi ritolti per Canto con accompagnamento di Pianoforte.

- Scena e Cavatina. *Io lo vedeva radere*, per S. fr. 3 —
- Scena e Duetto. *I tempi*, ecc., per S. e B. 4 25
- Scena e Duetto. *Se a nuovi eccessi*, per T. e B. 3 25
- Gran Scena ed Aria. *Quando all'aure*, per B. 5 —
- Gran Scena ed Aria. *Oh! se m'attende*, per T. 4 75

DEUX DUETTINI

pour Piano et Violon

SUR LE

STABAT DE ROSSINI

PAR

LABARRE ET DE BÉRIOT

Op. 40. - Chaque Fr. 5.

GIOVANNI RICORDI

EDITEUR-PROPRIÉTAIRE.

Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omenoni N. 1720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 32. DOMENICA
7 Agosto 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai Signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.^o di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inférieurs vives, accentuées, et pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'Interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.^o 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

STUDJ BIOGRAFICI.

GIOVANNI PAISIELLO (1).

Pregi del suo stile; carattere delle sue varie composizioni. Sommo nella musica seria drammatica, nella sacra, e nella buffa. Giudizio di un critico francese; studj e coltura letteraria di Paisiello. Computo delle sue composizioni.

Chi bene attentamente esamini lo stile drammatico di Paisiello, e lo confronti a quello di Guglielmi e di Cimarosa, i due più valorosi suoi emuli, di leggeri ravvisa nel primo di questi un estro più vivo ed ardito maggiore originalità nell'autore del *Matrimonio*; e nondimeno si l'uno che l'altro la cedono a Paisiello nell'espressione passionata e nell'arte di profittare con industria economica dei pensieri che la nobile sua fantasia gli veniva forse parca mente somministrando. Per quel che è dell'affetto e della animata verità nel canto e nelle modulazioni sono superiori ad ogni lode le sue arie, e massime le non poche ove è dipinto l'amore o si riflette un animo in istato di esaltata tenerezza. E in tal genere famoso il duetto dell'*Olimpiade*, il quale può in vero addursi a modello per la calda e sentita passione che domina dalla prima battuta all'ultima.

L'intera opera la *Nina* è sparsa di una così soave tinta di melanconia che forse produrrebbe sull'animo dello spettatore una impressione quasi dolorosa se a svariare questo sì evidente colorito di tristezza non fossero interpolati qua e là, con molta sagacia, alcuni pezzi d'un genere più tranquillo e familiare, destinato ad offrire dei necessari punti di riposo. Nella *Molinara*, nei *Zingari in fiera* abbondano le melodie delicate e soavi ond'era distinta la maniera di Paisiello.

Quella specie di geniale semplicità che alcuni critici chiamano antica, ma che dovrebbe essere di tutti i tempi, come la più pura fonte del vero bello nelle arti imitative, era la sua guida più favorita, e nondimeno una singolare molteplicità di piacevolissimi effetti ci sapeva trarne.

A primo tratto la frequente ripetizione delle medesime frasi che troppo facilmente si nota nelle sue composizioni farebbe supporre in lui una tal quale povertà di idee, ma tosto è rilevata la finezza d'artificio colla quale a bell'apposta i medesimi più felici concetti sono più volte richiamati nel musicale discorso onde improntarlo di un bel

carattere di unità. E s'aggiunga che il ripetersi del medesimo motivo già proposto è preparato di solito nello stile di Paisiello con tanta maestria, che invece di scemare ne va crescendo di molto l'effetto, accoppiandosi al piacere di una ripetuta impressione gradevole quello non meno vivo della sorpresa per una cara rimembranza ridestata quando men la si aspettava. Questo artificio di composizione, tutto caratteristico dei maestri della pura scuola paisielliana, ha il suo tipo più mirabile nel famoso settimano del *Re Teodoro*, ove il motivo medesimo è richiamato più volte con tal garbo e magistero che ad ogni ripetizione, pare acquistar novità e forza d'effetto.

Suolsi dire dai dotti musicali che nelle Opere buffe di Paisiello vi ha maggiore eleganza e grazia nelle forme che non vero estro comico; e nondimeno l'ispirazione burlesca, quel fare tutto napoletano che rese tanto popolari i compositori di questa scuola, è recata al miglior punto nel quintetto della *Caffara*, nel finale del primo atto dell'*Idolo Cinese*, e nel duetto dei servitori di Bartolo, nel second atto del *Barbiere di Siviglia*. « Al presente i nostri giovani maestri, dice il sig. Fétis, disprezzano questa musica senza conoscerla, al modo stesso che alcuni letterati si sforzarono a screditare Racine e Voltaire senza averli studiati; ma se si prestassero ad udire alcuni pezzi della *Nina*, della *Molinara*, dell'*Olimpiade* e del *Re Teodoro*, e li udissero senza prevenzione e senza pregiudizii di scuola e di tempo, subitamente muterebbero d'opinione ».

Il lamento del critico francese è giustissimo, e vorrebbe essere applicato con molta maggiore severità ai tanti nostri giovani maestri, la maggior parte de' quali hanno il coraggio d'accingersi a scrivere pel teatro e a musicare soggetti drammatici i più difficili senza essersi mai dato il pensiero di studiare i capolavori dei grandi illustratori della vecchia scuola italiana, credono poter supplire alla mancanza di intellettuali esercizi coll'accumulare nei loro meschini spartiti tutte le così dette risorse di teatro, imitando alla bell'e meglio, ora il fare patetico di Bellini, ora il brillante colorito e la varietà di effetti strumentali del grande Rossini e del felice suo discepolo Donizetti, ora le armoniche combinazioni di Mercadante, non producendo mai nulla che abbia impronta di semplicità e di originalità, ma regalandosi ad ogni tratto di sbiaditi centoni imperfettamente raccolti.

Se non che di questa mancanza assoluta

di buoni e profittevoli studj sui sommi modelli non sono tanto da condannare i nostri giovani compositori, quanto quel fatale destino che al tempo nostro proscrive dal teatro lirico italiano gli spartiti de' vecchi maestri, e lo condanna alla monotona ed incessante riproduzione di una dozzina di Opere della giornata più o meno clamorosamente e meritamente favorite dal voto di qualche teatro così detto di cartello. Ma il ripetiamo: finché nella nostra Italia le sorti della musica drammatica saranno nelle mani dell'*impresarismo*, cui sola mira è il guadagno, sia pure a prezzo della futura rovina dell'arte, essa non potrà mai avviarsi sul buon sentiero e procedere con felici sforzi alla vera sua emancipazione dal monopolio della mediocrità e dal pedantismo dell'ignoranza presuntuosa.

Ci si perdoni questa digressione che a miglior momento richiameremo quale tema di più sviluppato e acconco ragionamento.

Or tornando a Paisiello, osserveremo che la sua maniera è semplice senza mancar di eleganza, è corretta senza affettazione di purismo pedantesco. I suoi accompagnamenti, avuto riguardo al tempo nel quale egli scriveva, erano stimati pieni di brio e potrebbero spesso proporsi a modello anche a molti compositori attuali, non foss'altro, all'uopo di persuaderli che v'ha mezzo di trarre effetto dagli acuti dell'orchestra pel miglior colorito delle parti e per la piccante varietà della composizione, senza mettere in orgoglio lo stromentale, e tormentare con lambiccati intrecci i diversi elementi di questo. — E qui ne cade in acconcio osservare per incidenza col già citato autore della vita di Paisiello, data nella Biografia Universale, essere stato questo gran compositore il primo a introdurre nelle orchestre di Napoli la viola, non che i clarinetti ed i fagotti obbligati. Quest'atto di innovazione, che a que' tempi dovette sembrare sufficientemente audace, parrà forse poca cosa ai lettori di questo foglio avvezzi ad udire spesso nelle nostre orchestre, non solo tutti gli stromenti da fiato posti di continuo a contribuzione di fatica e il più delle volte senza ombra di discernimento e di buon gusto, ma anche le trombe e i timballi ai quali udiamo talvolta affidarsi la proposta delle più soavi cantilene e l'accompagnamento fiorito delle cavatine e delle romanze!

Paisiello si addimostrò secondo, passionato, elegantissimo e correttilissimo scrittore non solo nell'Opera buffa e nel melodramma serio, come già dimostrammo, ma si anche nelle musiche da Chiesa. Sono

(1) Vedi i fogli 24, 25 e 29.

tra queste veri capolavori di stile e di ispirazione. Gli Oratori, la *Passione ed il Natale*, ed il mottetto *Judicabit in nationibus* non che il suo *Miserere*, ponno adursi a modelli di quel genere di musica nel quale la severità del colorito e il predominio delle idee cupe e affettuose ad un tempo imprimono un carattere sì grave che per nulla può confondersi col fare tragico del teatro che deve svegliare ben diversi sentimenti. « In un suo sublime motto » (dice Lesueur parlando di Paisiello) « nel quale è dipinta la grandezza di Dio, sembra che innalzato ci siasi sopra sè stesso. Udendo i pittoreschi e terribili tratti di quella musica imitativa per eccellenza e si bene appropriata alle parole sacre alle quali essa dà anima, l'empio crederebbe di udire il movere formidabile del suo giudice, il fragore del suo carro di fuoco e la irrevocabile sua sentenza. Succedono allora l'improvviso una musica brillante ed ecori » aceri. In tale momento i canti di Paisiello « degni della voce del profeta predicano l'invio dello spirito creatore, la terra rinnovata e la beatitudine della vita futura. »

Queste espressioni parranno di soverchio enfatiche agli intelletti mediocri avvezzi a non giudicare del prodotto dell'arte che col povero sguardo dei sensi. Coloro al contrario, i quali, per la propria educazione e coltura hanno affinato lo spirito e sanno sentire quanto vi ha di eminentemente poetico nelle vere ispirazioni del genio artistico, sotto qualunque forma si offrano, non troveranno per certo nulla di esagerato o di pretenzioso nè in queste nè in altre simili frasi, in cui allo scrittore che sente con anima non volgare occorre spesso di dover esprimere la propria ammirazione con immagini elevate e poco meno che liriche. L'artista, sia egli pure o pittore, o musico, o drammaturgo, sentirà l'efficacia e si compiacerà al vivo di un simile modo di tratteggiare le bellezze dei prodotti delle arti, in ragione della raffinatezza del proprio spirito ottenuta con fruttuose meditazioni estetiche e con serie e istruttive letture. Argomentiamo da questo della necessità di non limitare l'educazione dell'artista, che si destina a splendido avvenire, alla sola trattazione della parte tecnica dell'arte, ma si di elevare il suo intelletto, avvivare il suo spirito, allargare l'orizzonte delle sue idee con eletti studi letterari.

Paisiello era più che convinto di questa verità. Versato nelle lingue antiche, erudito nelle diverse letterature, amico di molti uomini illustri del suo tempo, amava assai la conversazione e il carteggio di questi, e tanto meglio se ne compiaceva quanto più poteva ritrarne istruzione e far tesoro di nuove nozioni e svariate idee.

La fecondità di Paisiello, dice il signor Fétis, era prodigiosa; il numero delle sue composizioni era sì grande che egli medesimo non lo conosceva esattamente. Interrogato dal re di Napoli attualmente sul trono, rispose d'aver scritto circa cento Opere, ma se teneva conto degli intermezzi, farse, balli, cantate drammatiche, musiche da Chiesa, poteva giungere a una altra centina. Egli soleva dividere in tre principali epoche la sua carriera teatrale. Nella prima si comprendono tutte le Opere da lui scritte prima della sua andata in Russia, nella seconda tutte le sue composizioni date dal suo giungere in questo paese fino al ritorno a Napoli. Nell'ultima tutte le produzioni della sua penna, scritte dal 1785 fino alla sua morte.

E in fatto notevoli differenze di stile si osservano nelle sue Opere appartenenti a queste tre diverse epoche. Prima del suo viaggio in Russia Paisiello compose cinquantadue Opere per teatro, comprese però alcune cantate, nella penultima delle quali, che fu la *Disfatta di Dario*, si udì per la prima volta un'aria in due tempi, cominciata cioè coll'adagio e terminata con un allegro. Quest'aria « *Mentre ti lascio, o figlia* » cantata la prima volta dal tenore Ansani, servì di modello alle mille e mille che poi si scrissero in due tempi, ben di rado per servire alla natura del punto drammatico e al movimento incalzante degli affetti, unica legge ubbidita da Paisiello in quel primo esempio di emancipazione all'usata forma, ma per lo più all'uopo di sottrarsi alla somma difficoltà di comporre un pezzo tessuto d'un sol movimento e variato nelle varie fasi dell'espressione drammatica, non tanto pel meccanismo del ritmo come per l'indole e il carattere diverso dei passi e delle modulazioni e transizioni.

La prima Opera scritta da Paisiello in Russia fu la *Serva padrona*. Nel *Pirro*, opera decimanona, data a Pietroburgo, introdusse per la prima volta le *Introduzioni e i finali nel genere serio*, specie di composizioni concertate che per lo innanzi non erano ammesse che nelle Opere buffe, non essendosi ancora osato darvi posto nei melodrammi eroici, forse nell'opinione, a nostro credere, che ne' pezzi di concerto si violasse di tanto la verosimiglianza drammatica che, se quel misto di voci contemporanee, quasi ridicolo a chi non vi sia avvezzo, potessi tollerare nelle comiche rappresentazioni, diventando dove più che assurdo e quindi distruggere l'effetto serio, nelle situazioni di risentito contrasto di passioni. - Gli esempi posteriori addimostrarono la fallacia di questa opinione, se mai fu in forza di essa che fino dal tempo del *Pirro* di Paisiello i compositori si astennero dall'ammettere nelle Opere serie le introduzioni e i finali concertati.

La *Nina o la pazzia per amore*, settantesima sesta Opera di Paisiello, scritta da lui dopo il suo ritorno dalla Russia, allorché cioè i suoi nemici facevano correr voce aver egli perduta la freschezza e la spontaneità del suo estro ne' freddi nebbioni del settentrione, comparve la prima volta sul piccolo teatro di Belvedere, real residenza presso Napoli, indi venne riprodotta sulle scene di San Carlo coll'aggiunta del tanto lodato quartetto di questo spartito.

Nella *Giunone e Lucina*, cantata drammatica scritta a Napoli, introdusse Paisiello la prima aria con cori che siasi prodotta in Italia.

Il totale delle Opere teatrali di Paisiello, comprese alcune cantate, ammonta a 94, e l'ultima in ordine cronologico furono i *Pitagorici*, da lui dati a Napoli.

Diciotto composizioni sacre, e sei Raccolte di Opere strumentali o di insegnamento completano l'immenso corredo di partizioni dovute al fecondo e privilegiato suo genio.

Parrà forse ad alcuni de' nostri lettori che noi abbiamo di troppo allargato le proporzioni di questa biografia. Ma noi li preghiamo di averci per iscusati non solo della imperfezione ma ed anche della lunghezza del nostro lavoro, osservando essere appunto della natura di questo nostro Giornale l'occuparsi forse più seriamente del passato dell'Arte che non del presente,

e questo per la gran ragione che molto più abbiamo noi da imparare dagli antichi che non da' contemporanei.

Epoi al tempo nostro in cui i grandi compositori della vecchia scuola italiana sono avuti in sì poco conto, è bene che un foglio, dedicato al progresso della musica, si sforzi a richiamarne nel dovuto onore la memoria. G. B.

DELL' ISTRUMENTAZIONE.

ARTICOLO V.

(Vedi i fogli 5, 8, 10, 19, 21, 25, 26 e 27).

Or veniamo a dire degli stromenti da fiato senza ancia, i quali sono i flageoletti e i flauti.

Poco avro a dire de' primi, poichè ad onta del valore veramente singolare di alcuni suonatori, ad onta del piacere che un bene eseguito solo di flageoletto può talvolta produrre, questo piccolo stromento non è mai stato adoperato da' maestri dell'arte, ed essi ragionevolmente l'hanno sbandito dalle loro orchestre. Però ne' motivi di danza di genere brillante e gaio male non sarebbe usato; ma, per mio avviso, questa è la sola eccezione che si potesse fare in suo favore. Il suo timbro ha un non so che di meschino e di comune che lo rende male atto ad ogni sorta di composizione di stile meno che pedestre ed umile; la sua estensione non passa le due ottave, e dalle ultime sue tre o quattro note acute infuori, la sua sonorità è debole e fiacca oltremodo.

I flauti all'incontro sono pressochè indispensabili nella istrumentazione, quantunque sieno sovente fatti figurare in quei pezzi dove meglio farebbero a tacersi. Essi insieme con una estensione di quasi tre ottave, hanno una mirabile uguaglianza che li rende sì acconci ai rapidi tratti diatonici o cromatici, che agli arpeggi. La loro sonorità nelle note mezzane è dolce, penetrante nell'acuto, ed espressiva nel grave.

Il timbro delle note mezzane ed acute non ha speciale espressione decisa. Può questo stromento adoperarsi per melodie e per accenti di vario genere, ma non potrà mai raggiungere la nativa gaiezza dell'oboe o la mobile morbidezza del clarino. Egli si direbbe adunque che il flauto fosse uno stromento pressochè sformito di qualità espressive, e da potersi impunemente mettere in opera in tutto e per tutto per cagione della sua pieghevolezza ad eseguire i gruppi di rapide note, ed a sostenere gli acuti suoni utili all'orchestra per complemento dell'armonia. Questa è la verità, generalmente parlando; però, dando attento orecchio, si ravvisa nel flauto una espressione sua propria, ed una attitudine a rendere certi sentimenti non propria d'alcun altro stromento. Se trattasi a cagion d'esempio di dare a un canto mesto un accento di desolazione, ma che debba tornare nel medesimo tempo umile e rassegnato, i suoni mezzani e deboli del flauto, specialmente ne' toni di *do* minore e di *re* minore, produrranno certamente l'effetto desiderabile. Un solo maestro mi pare aver tratto convenevol partito da questa debole maniera di colorito: ed è Gluck. Ascoltando l'aria pantomimica in *re* minore che egli ha introdotto nella scena de' Campi Elisi

dell'Orfeo, si vede di per sé che un flauto solamente poteva farne sentire il canto. Un oboe sarebbe stato troppo stridente, né la sua voce sarebbe stata abbastanza pura: troppo grave è il corno inglese; un clarino sarebbe meglio convenuto, ma alcuni suoni troppo sarebbero riusciti forti, e nessuna delle sue più dolci note avrebbe potuto essere temperata e ridotta alla debole sonorità, tranquilla e velata, del *fa naturale* mezzano e del primo *si bemolle* oltre le righe che tanto di tristezza danno al flauto in questo tuono di *re minore*, nel quale spesso queste due note sono impiegate. Finalmente né il violino, né la viola, né il violoncello o in *solo* trattati o in complesso adoperati, sarebbero acconci all'espressione di quel gemito più che sublime d'una ombra che disperatamente geme e sospira; e precisamente vi conveniva solo l'istromento scelto dall'autore. E la melodia di Gluck è concepita in modo che il flauto si presta a tutti i movimenti agitati di questo eterno dolore, ancora non ispolgo dell'accento di passione della vita mortale. La è in prima una voce appena percettibile che si direbbe temere di essere ascoltata; poscia ella debolmente geme, si leva all'accento della rampogna, a quello del profondo dolore, al grido d'un cuore straziato da crudeli ferite, e ripiomba a poco a poco nel pianto, nel gemito, nel tristo ululato d'un'anima rassegnata... Qual poeta è egli Gluck!...

Un effetto bello per dolcezza è quello di due flauti che nelle loro mezzane note spieghino un andamento per terze, in *mi bemolle* o in *la bemolle*, tuoni ottimamente favorevoli all'opacità de' suoni di questo stromento. Belli esempi se ne trovano nel coro de' sacerdoti nel primo atto dell'*Edipo: O voi, cui l'innocenza*; e nella cavatina del duetto della *Vestale* di Spontini: *Aoran gli Dei pietà!* Le note *si bemolle*, *la bemolle*, *sol fa* e *mi bemolle* de' flauti hanno, così aggruppate, un certo che della sonorità dell'armonica. Le terze degli oboe, dei corni inglesi o de' clarini, non v'hanno che far punto. I suoni gravi del flauto sono poco o male impiegati dalla più parte de' compositori; Weber in molti passaggi del *Freyshütz*, e prima di lui, Gluck nella marcia religiosa dell'*Aleeste*, hanno nondimeno mostrato tutto ciò che può aspettarsene nelle armonie piene di gravità e di solennità. Queste note basse, come ho detto, si affanno ottimamente e si accoppiano bene co' suoni gravi del corno inglese e del clarino; esse danno un effetto di dolcezza insieme e di mestizia. In generale i maestri moderni troppo costantemente scrivono i flauti in acuto; essi mostrano un cotal timore che abbastanza non abbiano a distinguersi oltre la massa dell'orchestra. Ne risulta che essi predominano invece di fondersi nell'insieme, e l'istromentazione diviene stridula e dura piuttosto che sonora ed armoniosa.

I flauti hanno una famiglia del pari che gli oboe e i clarini, e del pari numerosa. Il flauto grande, del quale abbiamo teste ragionato, è il più usitato. Per le orchestre ordinarie si scrivono comunemente due sole parti di flauto; sarebbero di buono effetto sovente gli accordi tenuti da tre flauti. Si ha una gradevole sonorità dall'accoppiamento d'un flauto solo in acuto, con quattro violini, tenenti un'armonia acuta a cinque parti. Quantunque ragionevole sia l'uso di assegnare sempre al primo flauto le più alte note dell'armonia, v'hanno però molte occasioni di fare con successo il contrario.

Il piccolo flauto (ottavino) non ha note decise che a partire dal *re* di mezzo salendo, e torna quasi inutile scrivere le note dell'ottava inferiore, poiché a pena si potrebbero sentire, non avendo il loro timbro qualità particolare nessuna. Meglio è supplirvi con suoni che a quelle corrispondano nella seconda ottava del flauto grande. Oggidi stranamente s'abusa degli ottavini, come ancora di tutti gli stromenti di vibrazione penetrante e potente. In pezzi di gioioso carattere, i suoni della seconda ottava possono essere ottimamente adoperati, le note superiori *mi. fa. sol. la. si bemolle* sono nel fortissimo eccellenti per gli effetti violenti, in un temporale per esempio, od in una scena di carattere feroce e infernale. Però l'ottavino ottimamente spicca nel quarto pezzo della *Sinfonia pastorale* di Beethoven, così solo e scoperto sopra un tremolo grave delle viole e de' bassi, imitando il primo fischiare d'un uragano che non per anche è scoppiato e dritto, e ciò colle sue note sopracute insieme all'intera massa dell'orchestra. Gluck, nella tempesta dell'*Ifigeniain Tauride*, ha saputo ancor più argutamente far digrignare e stridere gli acuti suoni di due ottavini all'unisono, scrivendoli in una successione di seste alla quarta superiore de' primi violini. Il suono degli ottavini che riesce all'ottava sopracute produce per conseguente co' primi violini una successione di undecime la cui asprezza non può la tornare più opportuna. Nel coro de' Sciti dell'Opera medesima i due ottavini raddoppiano all'ottava i gruppetti dei violini; queste note fischianti miste agli ululati della turba selvaggia, al fracco misurato e continuo de' cembali e tamburini, fanno veramente fremere. Tutti hanno ammirato lo sghignazzamento diabolico di due ottavini in terza nel brindisi del *Freyshütz*, che è uno dei più felici trovati d'orchestra di Weber.

Spontini nel suo magnifico baccanale delle Danaidi (divenuto poscia un coro orgiaco di Nummahal) ebbe per primo l'idea di uinire un breve grido e penetrante degli ottavini ad un colpo di cembali. La singolar simpatia che si stabilisce in questo caso fra questi due si dissimili stromenti, non era stata in prima supposta da alcuno. Egli è come un colpo di pugnale che taglia e strazia ad un tempo.

Questi diversi esempi ed altri ancora che io potrei citare mi paiono mirabili per ogni conto. Beethoven, Gluck, Weber e Spontini hanno per tal modo fatto uso ingegnosamente ed in maniera originale e ragionevole dell'ottavino. Ma quando io sento questo istromento adoperato a raddoppiare alla tripla ottava il canto d'un basso-cantante, a gettare la sua stridula voce per mezzo ad un'armonia religiosa, a rafforzare, per vaghezza di rumore, la parte alta dell'orchestra dal principio alla fine d'un atto d'Opera, io non posso a meno di accusare questa maniera d'istromentazione di stupidità degna, per lo più, dello stile melodico al quale essa è applicata.

L'ottavino può tornare di buon effetto ne' dolci passaggi, ed è un pregiudizio quello di credere che esso non vaglia che a suonar fortissimo. Qualche volta serve a continuare l'estensione in acuto del flauto grande, facendolo pigliare il suo posto al momento che le note acute del flauto vengono meno. Il passaggio dall'uno stromento all'altro deve essere però maneggiato in modo che sembri un solo stromento che abbia eseguito tutto il passo. Un gradevole

esempio di questo stratagemma si trova in una frase eseguita pianissimo sopra una tenuta grave degli stromenti da corda nel primo atto dell'Opera *le Dieu et la Bayadère*, del sig. Auber. Si adoperano vantaggiosamente nelle musiche militari tre altri flauti che potrebbero essere del pari un buono incremento alle orchestre ordinarie: questi sono il flauto terza (detto in *fa*), il flauto nona (detto in *mi*), e l'ottavino decima (detto in *fa* ed ancora *decimino*) che è all'ottava alta del flauto terza. Diciamo intanto che questi flauti, che un uso ridicolo fa di varie nature, non sono più in *fa* o in *mi bemolle* di quello che il flauto grande comune sia in *re*. Essi sono alla terza, alla nona, alla decima, minore sopra a questo. Ora, come il flauto ordinario rende i suoni tal quali sono scritti, come *do* produce *do* e non *re*, come esso è al medesimo diapason che il clarino in *do*, e i corni in *do*, e le trombe in *do*, e nel medesimo diapason che i violini, le viole e i bassi, ne viene che esso è in *do* e non in *re*, che i flauti terza e decima sono in *mi bemolle* e non in *fa*, e finalmente che il flauto nona minore è in *re bemolle* e non in *mi bemolle*.

Questi diversi flauti, che aumentano all'acuto l'estensione dell'istromento, sono ancora più utili per la facilità che danno all'esecuzione dei pezzi scritti ne' tuoni ove sono molti *diesis* o *bemolli*, e conseguentemente molto ardui per flauti ordinari. Il timbro del flauto terza però non è esattamente sonigliante a quello del flauto grande: esso ama più le melodie liete e brillanti. Peccato è dunque che per rilevare meglio questa tendenza espressiva de' flauti alti, senza aver ricorso ai suoni troppo penetranti in molte occasioni de' più acuti, non si faccia un flauto quinta in *sol*. Per i tuoni *diesis* usati più sovente ne' pezzi ove il brio deve dominare, questo flauto mezzano, suonando sempre con un *diesis* meno che il resto dell'orchestra (in *re* pel tuono *la*, in *la* pel tuono di *mi*) farebbe, cred'io, maraviglie. Si possono aggiungere al flauto grande il *do* e *do diesis* basso con due lungissime chiavi, ma questo è inutile avendo noi il flauto d'amore, il cui diapason una terza minore sotto quello del flauto ordinario (per conseguenza in *la*) e il cui timbro dolce e molle produrrebbero un delizioso effetto. Ma per mala sorte il flauto d'amore è quasi affatto sconosciuto. Riunendo così nelle orchestre le compiute famiglie di tutti gli stromenti da fiato, se n'avrebbe, non v'ha dubbio, un effetto del quale i *giuochi de' flauti*, e delle ancie dell'organo appena possono dare una debole idea.

E. BERLIOZ.
Versione di C. Mellini.

BIBLIOGRAFIA MUSICALE.

Reminiscences pour le Piano de l'Opera Corrado d'Altamura par F. conte d'ALBERTI.

Milano. Presso l'Editore G. RICORDI.

L'autore di questa bella composizione, dilettante di straordinaria abilità, venne già accusato di una menda, seppur menda si può chiamare; gli s'imputò un abuso di passi malagevoli, una soverchia intemperanza di difficoltà. Botta, così diremo, rotto ad ogni più terribile e rischioso arrovelarsi di note, instancabile agitatore ed inroccicchiatore di mani, nulla curante delle semibriscole disparate ed a salti, insomma ardito e franco esecutore, egli forse non pose troppo mente che altro e l'eseguire altro l'immaginare, abbandonandosi talora a modi di un'ardua interpretazione, tale da rendersi inaccessibile

quel grado di popolarità che il suo valore si merita. La sua Fantasia sulle Prigioni d'Edimburgo è nel complesso tanto difficile quanto le più intricate e trascendentali composizioni di Liszt. Lorché un autore trova d'improvviso sotto le sue dita un modo nuovo, una nuova e felice configurazione di un concetto, la difficoltà per lui non esiste, le sue mani quasi miracolosamente sententi, rispondono a ciò che dettano lo spirito. Ma la stessa novità da altri inventata, riesce di gran lunga più difficile ad eseguirsi.

Ma lo ripetiamo: è egli veramente un difetto, cotesto? Non sappiamo.

Queste reminiscenze del Corrado ci sembrano il miglior lavoro del valente d'Alberti. È una composizione che gareggia con quella della Lucia di Lammermoor, se non nell'eleganza, di certo nel merito tecnico; e paragonata a quella delle Prigioni d'Edimburgo è più ritonda ed una nel concetto, e meno ridondante di note avvenitricie.

L'introduzione è gaja e brillante; è come un mormorio che accenna e predice; se non che il mormorio, nello ultimo atto battute si fa tempesta, il che ci indica che nella composizione dovremo incontrare prima l'idillio poi la tragedia. Le tien dietro un largo quasi andante scritto a tre righe, di facile esecuzione, di leggiadro e commovente effetto. Quel canto già di per sé stesso soave e patetico ritrae un viespillo del colore da alcuni bassi staccati, e da un accompagnamento sommesso. Ma non meno ch'esso si svolge, e si trasforma, vanno scherzandogli d'intorno abbellimenti d'una civetteria, e d'un buon gusto spouito, molti de' quali sono anche nuovi e quando, dopo un breve giro, ci vien ricondotto alla primitiva sua forma, acquista un grand'alto fragore. Il primo movimento, che ricordano il primo movimento, e vanno accavalcanlosi, e rinforzandosi, sempre intatta conservando la loro indole. Questo pezzo se si badi all'effetto è, a parer nostro, il miglior dell'opera. Ma di non minor merito intinisco è quello che siegue, cioè l'Andante mosso ingenuamente inteso con un lieve atteggiamento, merito intrinseco, perché esso ci pare d'una fattura nuova. Consimili molti vennero, già e vero, adottati da altri compositori, specialmente da Thalberg, ma con un fare così schietto e naturale, non credo la mano cala in finezza senza stentare sulle note, ed il canto ne emerge scovato, e l'esecutore se ha lieve aggettivo, lo stesso motivo passando dal sol al si benolle diventa più grandioso, ma le forme di cui vien rivestito non sono più cotanto simpatiche, ed ci perde un po' della sua freschezza. Amiamo meglio udirlo nella prima guisa.

È assai grazioso l'Allegro cantabile che il D'Alberti scelse a varzare. Per quanto poco amici noi siamo delle variazioni in generale, ci sentiamo tratto tratto quasi malgrado nostro portati a ricongiungiarci con esse. Le antiche variazioni informate da un ignobile e triviale imitazione del senso del motivo, colle eterne terzine, col l'adagio nell'inevitabile tuono minore corrispondente, colle biscome brillanti distribuite col compasso, hanno da molto tempo dato luogo a variazioni di forme più castigate, più poetiche. Dacché i moderni compositori vollero trattar la variazione, essa si trovò ridotta, e non di rado piena di merito e dignità. Con piacere ravvisiamo queste variazioni del D'Alberti essere di questa natura, ed apparire dettate da fine senso, e con amabile verità. Nella prima il motivo è quasi intatto, ma un po' sopracaricato da un contesto di note mormoranti tanto ne bassi che negli acuti. La seconda è di maggior effetto: è vivace e brillante quanto può dirsi; sono ottave o ribattute, ora scivolanti, ora saltanti, irrequiete sempre. Un pensiero amoroso trova tosto il cinguettio delle variazioni: è, direste, come una memoria triste che si esprime prima in do maggiore poi in do minore: son poche note, son semplici, son piatte eppure, che volete? io vi ravviso dentro lo spouito sentire del compositore. Il medesimo pensiero prende forma di allegro vivace: il tema pronunziato negli acuti è sostenuto nelle ottave di mezzo da settime incessanti: non mi pare che il valore di questo spouico eguagli quello del resto della composizione: v'è un non so che di mancante e di debole che ci sembra dipendere dalla deficienza troppo prolungata di bassi profondi, e dalla difficoltà che deve provare l'esecutore onde ben distaccare le note del canto dalle note delle settime, cotanto vicine. Il più mosso colle sue note incantate dona al motivo tutta la pienezza e forza di cui poco prima mancava; la composizione termina collo strepito di note irrompenti e martellate e che imitano vagamente l'indole del tema più mosso.

Gli è un lavoro elegante e brioso, qua e là ingemmato di nuovi ritorni, ben condotto, nel quale forse si desidererebbe qualche momento di posa, qualche oasi: un lavoro che dall'altro stesso eseguito, raddoppia se non di merito, di prestigio.

TORRELLI.

FUNERALI DI GRETRY

A LIEGI.

Finalmente ha avuto luogo a Liegi la gran solennità musicale per l'inaugurazione della statua ivi eretta a Gretry. Poco tempo dopo la morte di questo astro principale della musica francese, il sig. Flaminio Gretry nipote del grande compositore ed erede delle sue sostanze, scrisse al maire di Liegi che egli aveva divisato di mandare in dono a quella città il cuore di Gretry, avendogli ivi il suo illustre parente avuto i natali. Come, che fosse, solamente dopo sei mesi il sig. Flaminio ebbe in risposta che si sarebbe in appresso deliberato sulla sua offerta; onde egli, avendo per una disdetta

una somigliante risposta, a sue spese innalzò un monumento a Gretry, il quale con modesta solennità fu inaugurato il dì 15 luglio 1816. Per le onorate parole che fecero i giornali di questa cerimonia, alcuni ragguardevoli cittadini fecero con istanze sentire essere sconvenevole che non la città intera di Liegi, ma la sola pietà di un parente, si movesse a gratitudine di un sì chiaro ingegno che tanto aveva la patria onorata; e tanto seppero dire che fu scritto al sig. Flaminio inviasse il cuore dell'illustre Gretry. Questa richiesta parve inopportuna, e il sig. Flaminio non rispose. Solo dopo cinque anni gli fu di nuovo richiesto l'offerta stono, ed egli, per si disse; tanto che se ne fece causa a tribunali, e dopo molte decisioni, fu risoluto che il cuore di Gretry dovesse appartenere alla città di Liegi, in seguito di quella prima offerta che il sig. Flaminio aveva fatto. Ora la gran festa che si è continuata tre giorni a Liegi è stata intesa a solennizzare il trasporto del cuore di Gretry e il suo collocamento nel piedestallo della statua di bronzo che ivi si è innalzata. Pomposo è stato il corteo dell'accompagnamento e immensa la folla de' cittadini tutti e immenorevole forestieri accorsi a Liegi per assistere alla cerimonia alla quale hanno preso parte insieme con molti altri illustri personaggi per lettere e per scienza i signori Fétis e Daussoigne direttori de' Conservatori di Brusselles e di Liegi; Liszt uovo espressamente da Parigi Artôt e Massart, due celebri violinisti francesi; il sig. Geefs, statuario, autore del monumento, ecc. ecc. In assenza delle LL. MM. il re e la regina de' Belgi, la tribuna per loro preparata era occupata da un ministro e dalle prime dignità della provincia. Giunto il corteo, fu tolto il drappo che copriva la statua e l'immagine di Gretry si mostrò al pubblico: nel piedestallo è inscritto questo verso: Qui peut-on être mieux qu'en sa famille? Varii sono i pareri intorno al merito del lavoro dello scultore. Nella Gazzetta Musicale di Parigi abbiamo letto il seguente giudizio: « Bisogna pur dirlo, dietro ciò che era stato detto di questa statua, era da aspettarsi qualche cosa di nuovo. Gretry è ritto in piedi; in una mano tiene un rotolo di carta, nell'altra una penna. Ma né nella figura, né nel posare della persona niente v'ha che dia idea dell'ispirazione; la lunga giubba onde è ricoperto, e che con poco buon ordine di pieghe, inesperta, gli dà aria di un buon borghese avvolto nella sua veste da camera. Queste saranno forse le scambianze di Gretry; ma lo statuario deve poetizzare i suoi modelli; poicché egli non compie a dovere il suo officio se si contenta di imitare servilmente la natura ». Il Borgomastro ha letto un lungo discorso, poscia si è discusso la creatura, con presenza del sig. Daussoigne, e finalmente il cuore di Gretry entro un'urna di bronzo è stato dal Borgomastro collocato nell'interno del piedestallo insieme con un processo verbale della cerimonia, molte medaglie e monete di differenti metalli. I signori Fétis e Daussoigne sono stati in questa occasione nominati cavalieri dell'ordine di Leopoldo e ne hanno ricevute le insegne dal governatore della provincia, luogotenente del Re in questa cerimonia. La sera si è dato al Teatro il Ricordo cuor di leone di Gretry, al quale è seguita una cantata col titolo: Omaggio a Gretry, ed aspettarsi qualche cosa di nuovo. Gretry è il giorno 20 giugno, si è dato tutto alla musica. Il grande artista Liszt, sempre pronto ove si tratti di fare una buona azione, ha suonato il concerto in mi benolle di Beethoven, e la sua bellissima fantasia del Don Giovanni. A questa accademia hanno preso parte con molta lode madama Danourca e il sig. Massart. Ma tutti gli onori e le dimostrazioni d'entusiasmo del pubblico sono state prodigate a Liszt, quando egli si è presentato ad improvviso sopra due temi di Gretry, dai quali egli ha tratto un partito degno di lui. La festa si è terminata con una serenata con cori ed orchestra eseguita sotto le finestre di madama Danourca, Liszt, e Massart, e la soddisfazione è stata generale e compiuta.

NOTIZIE VARIE.

Il giorno 12 luglio fu solennizzata a Lucca l'annuale festa nazionale di San Maria con una messa in musica dell'illustre maestro Pacini, la quale è stata giudicata lavoro di molta elevatezza di stile e un temperamento lodevolissimo della copiosa invenzione e novità di pensieri dell'autore colla gravità delle forme convenienti alla musica sacra. L'esecuzione era affidata ai professori componenti la R. Cappella di Corte e dagli alunni dell'Istituto Musicale da esso Pacini diretto.

Nella cattedrale di Beauvais è stata eseguita una messa del sig. S. Neukomm a quattro voci, senza accompagnamento. La Gazzetta Musicale di Parigi si estende nelle lodi di questa composizione qualificandola per musica che veramente adempie all'ufficio religioso e che spoglia d'ogni profano argomento serve a conciliare il calmo fervore della devota preghiera. L'autore dell'articolo sopra questa messa tanto degna d'onore, prende da esse argomento di biasimare il miserabile stato in che è caduta presentemente la musica sacra in Francia, e mostra come il canto fermo accomodato a più parti o affidato all'esecuzione di grandi masse vocali può esercitare grande e potente impressione sul popolo; senza aver ricorso alla commozione degli affetti terreni e profani che lusingano il senso e lo deturpano e annientano il verace sentimento di religione.

Le sacre esequie del defunto duca d'Orleans devono essere state celebrate nella cattedrale di Parigi il giorno 3 agosto, coll'esecuzione del Requiem di Mozart e della marcia funebre già composta da Auher. Halevy è incaricato di comporre un'altra che sarà eseguita nel trasporto da Neully a Notre-Dame. Il Requiem di Mozart sarà cantato da dugento cinquanta artisti, disposti nelle tribune intorno al coro, diretti dal sig. Habenek, e il

sig. Danjou sarà direttore d'altre cento venti voci che nel piano del coro canteranno i versetti dell'assoluzione a canto fermo.

La Gazzetta musicale di Parigi, sotto data di Monaco, porta la notizia, da noi già data nell'ultimo numero, sulla grande solennità musicale che deve aver luogo quanto prima a Salisburgo per l'inaugurazione del monumento che ivi sarà eretto a Mozart.

Il medesimo giornale si lagna verso la direzione dell'Opera di Parigi perchè abbia intrapreso le prove d'un solo atto dell'Alceste di Gluck, come se tenesse l'Opera di noire il pubblico dando per intero quell'antico capolavoro, il quale merita certamente di essere apprezzato quanto la musica moderna o più.

Domenica scorsa fu eseguita nella chiesa di Saint-Germain-Auxerrois a Parigi la seconda messa solenne del sig. Giuliano Martin, maestro di cappella di quella parrocchia.

Mendelssohn ha suonato un suo nuovo concerto nella festa musicale di Cambridge (in Inghilterra). Nella vasta chiesa di Santa Maria si è con grande solennità eseguito il Messia di Handel.

Spontini arriverà tra breve a Parigi. L'annual pensione accordatagli dal re di Prussia è di franchi dodicimila. Meyerbeer solamente ha accettato l'incarico di direttore della musica del re, quando ha saputo che l'ordine relativo alla pensione di Spontini era già stato spedito.

All'Opera Comica di Parigi si è rappresentata la Dame Blanche di Boieldieu ove tanto sono applauditi Masset, e la signora Rossi-Caccia nelle parti di Anna.

La partitura e le parti d'orchestra dello Stabat di Rossini sono stampate e in vendita finalmente anche a Parigi. Così potrà quest'opera essere eseguita nella sua integrità per tutto ove si voglia.

Parè (secondo la Francia Musicale), che tutto ciò che si è scritto e stampato sul progetto di aprire a Parigi un nuovo teatro lirico, sia senza fondamento e inesatto, è che questo progetto non sia formalmente stato fatto giammai.

NOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.º DI GIOVANNI RICORDI.

STABAT MATER

G. ROSSINI

ridotto per Canto con accompagnamento di Pianoforte o d'Organo

Seconda edizione

COLL'AGGIUNTA DELLA TRADUZIONE ITALIANA

Fr. 18.

IN PARTITURA Fr. 50.

NB. Sono pubblicati anche le Parti Cantanti e d'Orchestra.

TARANTELLE

pour le Piano

PAR

Th. DOHLER

Op. 59. - Fr. 2. 75.

TRIO CONCERTANT

pour Piano, Violon et Violoncelle

PAR

L. SPOHR

Op. 419. - Fr. 10.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

NB. Si unisce a questo foglio il pezzo N. 7 dell'ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omenoni N. 1720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 33. DOMENICA
14 Agosto 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.^a di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émeouvoir.*

J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, cc. vorranno essere mandati franchi di porto.

POLEMICA.

Intorno alla risposta del sig. C. Mellini inserita nel N. 30 di questa Gazzetta e riguardante le PRESENTI CONDIZIONI DELLA MUSICA IN ITALIA.

Prima replica di G. Vitali.

Dioché della moderazione del vostro dire intendeste, onorevole sig. Mellini, ch'io vi avessi a sapere grado insieme co' benigni lettori che troppo bonariamente si fossero lasciati convincere da' miei ragionamenti, io non sarò quegli che vorrà deludere le vostre intenzioni; perciò, almen per conto mio, permettete che innanzi tutto ve ne renda quelle attestazioni che posso migliori, anche senza preghiera che mi vogliate essere generoso d'un eguale ricambio per quella discrezione che, come voi, farò di porre a queste mie parole. Avrò sol caro di meritarmi la conoscenza vostra se giungerò a persuadervi che niuna delle obbiezioni che m'avete opposte è basata sopra fondamenti di verità.

E per prima cosa, onde non dare nel grave, lasciate che con alquanto buon umore vi dica che fin dal bel principio avete fatto un salto mortale laddove asserite d'aver nel primo vostro articolo *dimostrato che la musica drammatica abbia spiegato a' nostri di tutta la ispirazione che può infonderle il genio e tutta la perfezione che può ricevere dall'arte.*

Questo, sapete, sig. Mellini, propriamente questo voi non l'avete dimostrato nemmeno per ombra. Prima perchè sarebbe impossibile prescrivere fin dove possa arrivare l'ingegno umano: secondo perchè l'accennare come voi faceste *gli avanzamenti dell'arte melodrammatica seguiti da un secolo in qua*, non è mostrare che nessun altro avanzamento si possa più sperare. A ciò vi prego di por mente, perchè altro è narrare quello che si è fatto, ed altro è convincere che altro più non resti da fare; e qui è dove importava che avete mostrato tutto il valor vostro.

Ma voi non vi avete neppur provata la penna. Vedendo che la musica invece di proseguire il suo cammino ascendente, dopo d'essere dimorata per alcun tempo stazionaria, venne ad una fase di degradazione, voi, detto, fatto, n'avete concluso ch'ella era salita al suo culmine, e che più oltre non poteva salire. Ma questa conclusione è manifesto che non è nè la migliore, nè la sola che se ne possa dedurre. Indicando i vari miglioramenti introdotti, avete bensì

gratuitamente detto che i recitativi furono perfezionati, che furono rimosse le inopportune ripetizioni, che i pezzi di concerto furono convenevolmente combinati coll'azione, che *tutti i mezzi stromentali possibili* furono a segno esauriti che il loro uso *di un tratto solo cresciuto in abuso cadrebbe*; ma con tutto ciò voi non avete in alcun modo provato che nuovi miglioramenti non si possano ancora introdurre per recare la musica allo stato di sua vera possibile perfezione. Questo era mestieri di fare per avvalorare la vostra asserzione. Su quest'ultima vostra proposizione dell'uso de' mezzi stromentali, per esempio, avrei amato di vedere le vostre prove ineluttabili, perchè io posso assicurarvi ch'ella è tra l'altre un'opinione tutta vostra, e che niuno osa dividerla con voi.

Ora, se qualcuno vi sostenesse che tutti i capolavori musicali che conosciamo, quantunque per grandi pregi di creazione commendevolissimi, hanno tutti, qual più, qual meno, delle menide notabili in fatto d'arte; perchè o mancano di filosofia melodrammatica, o mancano di corredo armonico, o mancano di carattere estetico, o mancano d'ispirazione, o mancano di proprietà di stile, o mancano di varietà di maniere, o troppo danno alla melodia, o troppo all'armonia, o sono poveri d'istromentazione, o troppo sono fragorosi, e così altri ed altri difetti che vano qui torna l'enumerare, che cosa rispondereste voi che sostenete che la musica drammatica è venuta a quell'eccellenza oltre la quale non è concesso d'aggiungere, e non sapreste poi a chi ve la chiedesse addurre nessun'opera ad esempio di questa insuperabile eccellenza, perocchè dello stesso *Guglielmo Tell* di Rossini dite bensì ch'egli è *di un genere grave quasi alemanno, magistrale, solenne*, ma indi soggiungete ch'esso è *meglio accetto generalmente ai dotti professori che alla moltitudine*, e che non il *Guglielmo Tell* *eressa Rossini arbitro della musica*, ma piuttosto la *Gazza Ladra*, la *Semiramide* e tutti gli altri melodrammi foggianti alla sua seconda maniera, la qual maniera poi alla sua volta venite del pari riprovando siccome *viziata per abuso di soverchi adornamenti e per difetto di natural canto drammatico*? Non dite voi in questo modo che nè la *Gazza Ladra*, nè la *Semiramide*, nè il *Guglielmo Tell*, nè alcuna delle produzioni di Rossini, sarebbe l'opera esimamente perfetta che proporeste ad esempio di quell'eccellenza oltre la quale non è concesso d'aggiungere?

Quando voi medesimo ponendo Rossini

in luogo d'eclisse, o in luogo almanco di non assoluta supremazia, venite affermando *con pace di tutti* che solo all'apparir di Bellini apparve in sulle scene il miglior melodramma, che da lui solo è da ordirsi, sono vostre parole, *il miglior tempo di quest'arte preclara*; che solo dal punto che un pirata *da fiera fortuna lanciato in sul lido, pietosamente narrò le sue pene... da quel punto la musica incominciò ad essere un dramma e un dramma fu musica*, che sapreste rispondere voi a coloro fra gl'intelligenti che v'affermassero che nemmeno le composizioni di Bellini portano l'impronta del genere musicale eminentemente perfetto, perchè... perchè... perchè... e qui tutti i perchè che inutile torna il ripetere dacchè ad esuberanza furono già ripetuti? Qual altro de' maestri italiani vi presenterà quest'opera d'insormontabile eccellenza che nè in Rossini nè in Bellini non potreste trovare? Quando dall'esame di tutte le opere conosciute si vede chiaro, come la luce nel sole, che la perfezione dell'arte musicale deve nascere appunto, non dalla adozione esclusiva del metodo di comporre di questo o di quell'altro maestro, ma dall'unione, dalla fusione, dall'amalgama dei varj individuali elementi di che ad una ad una sono costituite coteste opere, quali saranno i capolavori che contraporreste come modelli di *tutta quell'ispirazione che può infondere il genio e di tutta quella perfezione che può ricevere dall'arte*, se v'ostinate a volerla disperare dall'avvenire?

Voi non l'avete abbastanza considerata tutta l'estensione di questa vostra sentenza, se non vi siete avveduto, che con una gelidissima mano di ferro avete chiusa la soglia dell'ispirazione a tutti gl'ingegni che in futuro potessero sperare d'accrescere il tesoro delle dovizie musicali italiane. Dire che la musica s'ebbe già tutta l'ispirazione che può darle il genio, è quanto dire che il genio non possa più nulla ispirare di nuovo alla musica. Siete ben fermo che una simile opinione possa recarsi in campo senza tema di vederla tacciata di poca cautela? Dire che la musica abbia spiegata tutta la perfezione che può ricevere dall'arte, è come dire che noi possediamo quanto di più perfetto l'arte possa produrre; è come disingannare ogni musicante avvenire di nulla poter più creare di meglio; è come sciamare: Lasciate la musica, o voi che verrete dopo di noi: voi non potrete crear nulla che superi quello che da noi fu creato. Prestereste voi la voce a questa disfidà di scoraggiamento; e, ve lo torno a richiedere, sapreste voi in-

dicarne qualcuno di cotesti esemplari della suprema perfezione dell'arte da voi tanto vantata? - E non di meno aprite il ragionamento vostro ponendo per cominciamento d'aver ben dimostrate coteste vostre gratuite asserzioni; con tanta solidità di principj venite combattendo le ragioni di chi porta un avviso contrario al vostro! A qual termine potrete voi lusingarvi d'arrivare: incominciando dall'asserire d'aver dimostrato ciò ch'è impossibile di dimostrare? Farete anche qui le meraviglie perchè io vi riscio così incomprendibile maestro di logica?

Ma perciocchè questo della massima ascensione della musica è uno dei punti cardinali della controversia, intorno al quale le argomentazioni già fatte non valsero a rimovervi d'opinione, io mi risolvo di non abbandonare questo punto senza provarmi ad un nuovo argomento per convincervi che senza dubbio l'arte musicale non è ancora pervenuta a quella sommità a cui certamente deve arrivare. L'argomento vi parrà semplice e breve ma forse perciò potrà riescire d'un effetto migliore.

E egli vero che la musica si compone di melodia e d'armonia? - Verissimo.

E egli vero che la musica italiana è la prediletta fra le musiche del mondo, non perchè sia la musica perfetta per eccellenza, ma perchè prendendo vita e forma dal canto, prima essenza d'ogni musica, è la più ispirata, la più soave, la più ricca, la più feconda di idee melodiche? - Verissimo.

E egli vero che la musica alemanna, ancorchè non animata, non inforata dal bel canto italiano, pure è tenuta in concetto di molto merito tralle nazioni per la ricchezza, per la grandiosità, per lo studio, per la dottrina, per l'eccellenza della parte armonica che può dirsi la parte scientifica, la parte metafisica dell'arte? - Verissimo.

E egli vero che l'arte musicale non potrà dirsi giunta alla sua perfezione se non quando si vedrà compiuta la congiunzione di queste due scuole l'una eminentemente melodica, l'altra eminentemente armonica, perchè, come già fu detto, la musica è composta non solo di melodia, ma anche d'armonia? - Anche questo verissimo.

E egli vero che finora la musica italiana, parlando in generale, perchè una rondine nè un fiore non fa primavera, non può ancora vantare di possedere compositori e composizioni, le quali attestino che siasi pensato a questo nobile congiungimento, da cui dee scaturire la musica veramente perfetta? - Anche questo verissimo; e dico verissimo parlando del generale, perchè Mercadante sarebbe un'eccezione alla generalità. Ma se Mercadante è un'eccezione, non è per questo ch'egli abbia prodotto de' lavori di perfezione; non avendo egli pensato a quest'opera benemerita, che allorquando la sua immaginativa aveva già sviluppato i più gagliardi suoi frutti.

E egli finalmente vero che non a ragione fu asserito che la musica drammatica abbia spiegato a' nostri di tutta la ispirazione che può infonderle il genio, e tutta la perfezione che può ricevere dall'arte, se propriamente a questa perfezione dell'arte la musica italiana non ha ancora pensato?

A questa dimanda non darò io la risposta perchè sarebbe vanità. Solo verrò soggiungendo che questa di educare, d'invi-

gorie, di sublimare il genio italiano allo studio dell'artistico magistero, e quindi all'applicazione delle sapienti armonie alemanne, non è un'idea ch'io vengo qui per la prima volta improvvisando; sibbene fu il seme che diede nascimento alla *Gazzetta Musicale*, la quale fin dai primi numeri chiaramente venne proclamando un siffatto intendimento. Molti scrittori professarono già una tale opinione; e non è molto, per darne un esempio, che vengo lette sul *Moniteur* di Francia alcune parole d'uno scrittore che per nulla appare straniero alla scienza, le quali mi piace di riportare perchè ottimamente concordano ad esprimere l'enunciato pensiero. « Indubbiamente, dice quello scrittore, noi siam d'avviso che il vero, il bello in fatto di musica drammatica, trovasi in una transazione tra le due scuole alemanna ed italiana, egualmente esclusive ed estreme in senso diverso, ed in una fusione delle singole loro bellezze reali, incontestabili. Ma per ben operare e compiere cotesta desiderata unione o po è d'uno spirito franco, diritto, comprensivo, d'un'intelligenza spoglia di pregiudizj, e sovra tutto di quel buon senso che è una delle luci del genio, e che non è nè la meno infrequente, nè la men preziosa ». Io sono ben lungi dal presumere di essere di cotesti spiriti diritti ed intelligenti, ma parmi che si possa sostenere che in questa sentenza si racchiude una gran verità.

Venendo ora al seguito della vostra risposta, intorno a cui tante cose rimangono ancora, dirò che una seconda obiezione che mi faceste senza verun sostegno di ragione è quella che ingiustamente v'abbia accusato d'esser caduto in contraddizione quando veniste promettendo di voler provare che la musica avea tocca la sommità del suo corso e che oggimai mostra di volgere alla sua decadenza, mentre al contrario, con gran sorpresa di chi vi lesse, siete venuto a concludere ch'ella è oggi al colmo del suo fiorire.

Gl'ingegnosi avvolgimenti di parole provan che chi li fa ha una specie d'ingegno; ma le cose di fatto non si cancellano cogli avvolgimenti delle parole. La contraddizione sussiste flagrante; ed io farò di convincervi della verità di ciò che vi dissi col farvi alcune altre domande.

Potete negare, voi, signor Mellini, d'aver affermato nel secondo paragrafo del vostro articolo che la musica a' di nostri abbia raggiunto il sommo grado della perfezione e dell'ispirazione, e che ora cotest'arte nobilissima mostra di volgere alla sua decadenza?

Potete negare d'aver dichiarato due linee dopo che con un breve esame di fatti vi argomentavate di provare quest'assunto e di convincerme que' molti a' quali pareste strabocchevole e strano?

Potete negare che la fine del vostro articolo, in luogo di provare che l'arte era volta al suo decadimento, asseri ch'ella si mantiene in fiore anche oggidì, che anzi ora è al colmo del suo fiorire, che niuno potrà argomentare di migliorarla in appresso, che vano ed ingiusto è il lamento che oggi vi sia penuria di buoni compositori e di opere eccellenti?

Potete negare che dopo di esservi consolato di questa culminante floridezza dell'arte, voi parlaste del suo decadimento come io ho finora parlato del re de' ventiquattro parasoli, ed avete così mancato alla promessa conclusione senza scusa di discolpa?

Potete finalmente negare che l'attestare che la musica si mantiene in fiore anche oggidì, non è proprio lo stesso che dire ch'ella mostra di volgere alla sua decadenza?

Se qui non v'ha contraddizione, nessuna contraddizione fu mai profferita dopo il famoso oracolo sibillino. Ve lo ripeto, signor Mellini: la contraddizione sussiste in tutta la sua indiscolpabilità; nessuna industriosa desterità oratoria ve ne può mondar; e se io, temperando colla blandizia dell'espressione la verità del fatto, dissi per iscusarvi che se non l'assoluta realtà almeno una grande apparenza di contraddizione mi sembrò di scorgere nel vostro ragionamento, senza cambiare il vero, voi non potete spacciare ch'io vi sia mal desto insegnatore di logica, nè tanto meno dovete, come il lupo della favola, stringermi la testa tra i denti poichè sentite ch'io v'ho rimessa la spina dalla gola, accomodando le vostre frasi alla più discreta possibile interpretazione. A voi si conveniva comprovare che la contraddizione non fosse e non vantare ch'essa non era più, dopo che io l'aveva tolta mutando, raccogliendo, riformando le vostre parole. Non vi tacerò, signor Mellini, che su questo punto il vostro secondo articolo mi fece assai dispiacere, perchè non avete recata con voi tutta quella lealtà che debbe essere indispensabile ad un uomo di lettere. Allorchè trattasi di cose pubbliche che ad ognuno è agevole di verificare è vano il rivestirle di nuove apparenze. Avete promesso di far paese che l'arte mostra di volgere alla sua decadenza e concludete all'incontro che era all'eccesso del suo fiorire. E gratuita assolutamente la conversione che ora venite facendo del vostro scritto collo spiegare che altro non voleste significare se non che la musica drammatica venuta a quella eccellenza oltre la quale non è concesso di aggiungere, quantunque mantengasi per opera de' moderni in fiore anche oggidì, ora mostra però di volgere alla sua decadenza. No: questo non è ciò che diceste: voi avete concluso che la musica è al colmo del suo fiorire; l'essere al colmo del suo fiorire, per quelli che sanno leggere come per quelli che sanno scrivere, non è lo stesso che mostrare di volgere al suo decadimento. Volgetele e rivolgetele come potete, le vostre parole; e prestate pur loro quella intenzione che più vien cozzando colla loro vera significazione. Ma fin che lo stare in cima sarà diverso dello scendere al basso, voi non potrete vantare mai d'esservi discolpato dell'accusa di contraddizione.

G. Vitali.

VARIETA.

LISZT.

Dappoi che Liszt si diede a scorrere questa e quella parte dell'Europa, i suoi viaggi possono aversi in conto di tante marcie di trionfo e le sue rade e brevi fermate nella città di Parigi (che vuol pur vantarsi patria di lui adottiva) sono da riguardarsi come tante epoche memorabili per l'arte e come tante nobili e generose opere di beneficenza. Pur beati quegli ingegni a quali è dato satisfar degnamente quel nobile disio della gloria che Iddio ha loro posto in cuore a fine di renderli più grandi al cospetto degli uomini, e per es-

sere loro scorta nel medesimo tempo per mezzo alla tempestosa vita dell'artista e porger loro il destro di prestarsi al sollievo delle umane miserie! Quanto egli s'acquistano di corone e di onori si tengono per sé, e quanto accumulano di ricchezze, con coloro il dividono che furono da fortuna duramente trattati, compensando per tal modo le gravi ingiustizie del tempo. Così fece Liszt a Parigi nel 1841, e così ivi ha pur fatto teste nel 1842.

Sono già parecchi anni che si parlava di un monumento da innalzare a Beethoven, nella città di Bonn, patria di quel re della sinfonia. La società de' concerti di Parigi, dimentica che ella dovea pur riconoscere la sua esistenza dalle opere di questo genio meraviglioso, sorda era stata agli inviti che le si erano fatti, e, sforzata pure a rispondere, s'era anche mutola dimostrata. Giunge Liszt a Parigi; e, fatisso benevolo il suo pubblico in una o due mattinate tenute nelle sale di Erard, egli raduna questo pubblico medesimo nelle sale del Conservatorio, nel locale dato alle tornate della società dei concerti, e fa che ciascun membro di questa società intervenga in persona e concorrono così all'opera pietosa da lui diretta. Tutti possono ricordarsi quanto fosse magnifica quella solennità, e qual fosse l'entusiasmo dell'uditorio, e l'arte prodigiosa e l'incomparabil valore di colui per cui opera principale quell'omaggio si rendeva. Il programma pareva fatto unicamente per glorificare l'immortale Beethoven, poiché si componeva di una sua sinfonia inedita a Parigi, del concerto in *mi bemolle*, dell'*Adelaide*, della *Sinfonia pastorale* e della suonata a Kreutzer eseguita pel pianoforte da Liszt pel violino dal sig Lambert Massar, degnissimo di competere per ispirazione, vigore e delicatezza col più sorprendente dei veri virtuosi moderni. E ciò è quanto al 1841.

Quanto al 1842, il caso è stato diverso. Una numerosa compagnia di cantanti tedeschi, adescata da una falsa mira di guadagno, ne va in frotta a Parigi per fare ivi sentire nella stagione d'estate i capolavori della musica germanica che sono il *Freyshutz*, l'*Euryanthe*, l'*Oberon*, la *Preciosa*, di Weber, e il *Fidelio*, di Beethoven, e per far ivi conoscere diversi altri compositori tedeschi di secondo ordine, ecc., ecc. Niuno ignora il triste successo di questa intrapresa. L'inferiorità degli artisti incapaci di sostenere le parti primarie, incapaci, da una sola attrice in fuori, di affrontarne le molte e somme difficoltà. Insomma niuno ignora la completa caduta di quel teatro. Quantunque questi infelici cantanti tedeschi si trovassero a Parigi senza alcuna risorsa e in istato di non potersene procurare, la più parte pensavano a ripatriare; ma senza mezzi da fare il viaggio, erano divenuti oggetto della pubblica commiserazione. Allora alcune dame cospicue si propongono di rimandar quegli esigliati alle loro famiglie. Liszt tosto è: alcuni dei suoi accordi in sul pianoforte pagheranno ottimamente le spese di viaggio per una trentina de' suoi compatriotti! Mercè lo zelo delle dame protettrici tosto sono nella capitale distribuiti ben sette o ottocento viglietti da 20 franchi l'uno; il sig. colonello Thorn, aprendo i suoi splendidi appartamenti agli affollati uditori, rende questa mattinata una solennità veramente principesca. Un pezzo prima dell'ora posta, i sedili tutti si riforniscono delle più leggiadre tolette del mattino. I coristi tedeschi

che dovevano andare alternando col pianoforte sono al loro luogo. Incomincia il concerto. I cori sono diligentemente eseguiti ed hanno applauso; in ciascun passo, gli spontanei *bravo* interrompono il grande pianista; lode a Dio! questi bravi tedeschi hanno già valicato il Reno; essi hanno già toccato il suol nativo.

Dopo otto o dieci giorni, il *maire* di Neuilly mise insieme un concerto a profitto de' poveri del suo comune. Liszt per buona sorte è ancora a Parigi; a lui si volge il *maire*, e Liszt che disdegna di suonare a Parigi per sé stesso, va a Neuilly a suonare per i poveri. L'eccellente violinista Franchomme, la celebre cantante Dorus gli sono compagni. I poveri di Neuilly avranno del pane.

Recitare i miracoli di quel suo modo inaudito di esecuzione, di quella forza dominante che padroneggia ancora i grandi voli dell'ispirazione; dire l'incredibile incanto di quel prodigioso maneggio, le sue trasformazioni sempre peregrine e inaspettate; dare idea di quella tastiera che mugge a somiglianza della tempesta, che come il lampo balena, che qual folgore serocisa e scende, poscia canta, geme e singhiozza a guisa delle voci umane, o risuona ed echeggia con note vibrato, articolate e granite come quelle dello *staccato* di un violino, o con prolungate vibrazioni come d'argentea squilla, o con accenti repressi e smorzati come i maestosi suoni dell'arpa; tutte queste cose noi non sapremmo acconciamente descrivere. Singolare è ed inimitabile l'ingegno di Liszt specialmente per questo che quanto più si sente, tanto più ci torna nuovo, gradito e inaspettato. Guardate gli altri pianisti, essi non v'impediranno di potere, dopo ascoltatili, rendere loro il merito dovuto, dietro un esame imparziale e comparativo delle loro qualità; perchè noi ci sappiamo che dopo aver prese le mosse da un dato punto, essi arriveranno a un certo confine determinato: noi ce li rappresentiamo in somma tali quali sono. Questo non si può fare di Liszt. Voi lo sentirete dieci, venti, cento volte; invano vi argomentereste di poterlo stimare tutto quello che egli è. Egli mai non è somigliante a sé stesso se non in questo di cagionar sempre novella sorpresa. Egli isfugge all'analisi, egli distrugge e delude ciò che gli ascoltanti s'aspettano, e confonde e sovrverte le rimenbranze; e ciò perchè l'ingegno di Liszt non solo è chiaro per un carattere dominante che è sovente cagione della fortuna degli altri artisti; egli tutti li possiede; la gravità, l'impeto, la passione, la possanza, l'aggraziata leggiadria, il candore innocente, il mordace sale dell'ironia, e la fantasia del poeta. Per la qual cosa pazzo consiglio sarebbe quello di tentare una imitazione di tutti questi caratteri gettati in un solo, di tutti questi tipi che formano un unico tipo originale e individuale, difficile eziandio ad essere ne' suoi segreti descritto.

Nella mattinata a profitto dei tedeschi, Liszt suonò (1) una bella fantasia sopra alcuni motivi del *Don Giovanni* di Mozart, l'*Ave Maria* di Schubert, nella quale, per nostro avviso, non ha ben fatto a sostituire una cupa ed esagerata maniera alla commovente espressione supplichevole di che è pieno questo pezzo; il *Re degli Aulnes* (Erlan Koenig) del medesimo autore, pezzo reso da Liszt sotto i più vivi colori nel

suo doppio carattere, e la fantasia sul *Roberto il Diavolo*, vero capolavoro del genere alla moda oggi fra i pianisti, nel quale egli ha saputo infondere nuova virtù di effetto nei motivi presi dall'autore drammatico, sia per le nuove bellezze che egli ne seppe trarre, sia per la perfetta e incredibile bravura onde egli li ha insieme innestati. Nel concerto di Neuilly, egli s'è fatto sentire col suo magnifico *an'lante* della *Lucia*, e con questa medesima fantasia sul *Roberto il Diavolo*.

Ma questa incomprendibile arte di eseguire, e que' maravigliosi capricci ispirati dalle opere dei maestri, sono una sola parte del valor singolare di questo artista straordinario. Egli vuole essere altresì apprezzato come vero e serio compositore, originale, lirico e potente. Il coro di studenti sopra parole tratte dal *Fausto* di Goethe; la canzon baecanale per voci sole, ci sono sembrate composizioni di bel canto scorrevole, franco, arditto e frასoggiato alla maniera tedesca. L'ultimo di questi pezzi può per avventura accusarsi di troppo essere concertato e troppo raggirato trattandosi di parti affidate alle sole voci. Ma questo è difetto comune a tutti i maestri tedeschi, e che può togliersi di mezzo con una perfetta esecuzione.

Sempre noi abbiamo aspettato molto da Liszt ed ora più che mai nella sua qualità di compositore; così sorprendenti qualità, organizzazione così musicalmente profonda, danno a sperare in lui assai più che un esecutore per prodigioso che egli pur sia. Il suonatore sparirà un giorno, e altro non lascerà che delle memorie, ma il compositore lascerà delle opere.

(Dal Monde Musicale.)
G. D'ORVILLE.

STORIA DELLA MUSICA.

ORIGINE

DELLA MUSICA ECCLESIASTICA (1).

Dopo la morte di Nerone, la musica fu dichiarata infame, i musici furono cacciati di Roma, e la scienza rifuggi fra i primitivi cristiani che la posero in opera nelle Chiese e nelle usanze della vita privata. Mentre le cose così procedevano in Italia, gli apostoli e i loro successori introdussero la musica nelle religiose cirimonie dell'Oriente, a Gerusalemme, ad Antiochia, e finalmente in tutti i luoghi ove si trovavano i seguaci di Gesù Cristo. le laudi del Redentore erano da per tutto celebrate con cantici e con salmi.

Il Padre Martini pensa, nè questa è opinione mal fondata, che l'attuale nostra musica di Chiesa derivi da quella anticamente cantata nel tempio dagli Ebrei. I salmi di David erano sovente cantati da Gesù Cristo e da' suoi apostoli ne' loro esercizi di pietà, ed eziandio in sulla croce il Redentore esprimeva i suoi dolori colle parole del reale profeta. Probabile è altresì che questi salmi medesimi fossero la consolazione di san Pietro e di san Paolo nella loro prigionia; e quando quest'ultimo esortava quei d'Efeso a lodare il Signore con salmi e con inni, le produzioni sublimi del cantor d'Israele erano proposte modello di poesia e di canto.

Ne' primi tempi della Chiesa cristiana la musica era una parte principale del culto

(1) Vedi la nota A all'articolo A.º Musica de' Greci nel foglio N. 27 di questa Gazzetta.

(1) V. Gazzetta Musicale N. 29.

NOTIZIE VARIE.

— MILANO. I contrasti vertenti fra il signor Maestro Verdi e l'Editore Lucca intorno alla proprietà dello spartito il *Nabucodonosor* sono finalmente sciolti, ed all'Editore Ricordi fu ampiamente riconosciuto il diritto di stampare e pubblicare la suddetta Opera ridotta in ogni maniera.

— GENOVA. In una delle ultime sere dello scorso luglio il pianista Ferraris invitò ad un' accademia nel teatro della Società *Filodrammatica*, in cui suonò tre pezzi: il primo e l'ultimo in parte di Liszt ed in parte di sua composizione ed il secondo tutto di Liszt - *Capriccio sulla Lucrezia Borgia*, nel quale diede prova di molta forza e di bravura e suscitò i trasporti del pubblico. Nell'istessa accademia l'orchestra, composta per la maggior parte di dilettanti e ben diretta dal bolognese, eseguì con brio la sinfonia del *Guglielmo Tell*, quindi quella della *Fausta*; ed il bravissimo e compiacente Gambini trasse dalla *Armonica* deliziosi suoni.

A proposito di Gambini non debbesi omettere di aggiungere aver egli recentemente prodotto nella chiesa de RR. Padri Domenicani una messa che grandemente lo onora; in ispecie il *Gloria in excelsis* è una composizione che distingue da quelle che ogni giorno ascoltansi in queste chiese, il colorito sobrio di concipienti ora espressivi, di rado severi e più spesso misteriosamente eleganti in parte assai bene a suoi testi. Gambini inoltre maneggia l'organo da gran maestro: peccato che a Genova questi stromenti siano quasi tutti cattivi.

— Leggiamo in un foglio musicale francese: Vani riuscirono gli sforzi del signor Jue, che si propose di rendere popolare lo studio del canto in Inghilterra ove egli a tal fine da Parigi s'era recato. Egli prese a far parte de' suoi insegnamenti all'alto ceto di quella società e non ne avendo fatto alcuno buon pro, se ne tornò in Francia. L'anno passato il sig. Mainzer colà a tal fine si condusse, ed a Parigi intraprese l'opera sua alquanto più filantropicamente, cioè coll'annuastrare nel canto la mezzana e l'infima classe del popolo, è riuscito a propagare mirabilmente in Inghilterra l'amore allo studio del canto: ed è a considerarsi che in mezzo alle presenti miserie della classe operaia, ivi appunto meglio che in nessuna altra classe si rinvengono molti e molti che danno opera al canto. Il sig. Mainzer è stato il primo che abbia in Londra eretto ordinate scuole di canto, e il primo che abbia colà questa professione insegnata, di modo che nel breve spazio di poco più di un anno, egli ha potuto col suo consiglio e colla sua influenza istituire un numero ragguardevole di scuole che tutte si possono dire e aperte e dirette da lui. La capitale già ne conta un numero considerabile e gli alunni sono molte migliaia; nelle provincie ancor maggiore è il frutto che si coglie dalle istituzioni del sig. Mainzer. Tutti questi ottimi risultati sono da ripetersi dalla semplicità del metodo da lui adottato. Per cura di questo benemerito, il popolo che in Europa meno di ogni altro è per natura idoneo al canto, ha già dato prove di gran progresso in quest'arte dilettevole ed istruttiva. - Quale utilità sarebbe da aspettarsi da questo utile strumento si popolarizzasse in altri paesi più a questa arte inchinati, e specialmente nella nostra terra per eccellenza cantante! Certo insieme coll'arte ne risentirebbe vantaggio la morale de' costumi e la cultura sociale!!!

— Al R. Teatro dell'Opera a Parigi si è festeggiato il ritorno di Meyerbeer colla rappresentazione degli *Ultimi giorni di Pompei* e del *Roberto il Diavolo*; e l'esecuzione è stata qual si conveniva alla presenza del compositore.

— Quando sia per essere posta in iscena all'Opera di Parigi uno de' nuovi spartiti di Meyerbeer, da noi già annunziati (vedi *Gazzetta Musicale* N. 30) non possiamo indovinare, perchè mentre la direzione dell'Opera sollecita istantemente Meyerbeer, ella ha già ordinato che le prove della nuova opera di Halevy *Carlo VI* sieno incominciate il giorno 15 agosto: la qual cosa dà a credere che nessuno dei due novelli lavori di Meyerbeer si darà entro quest'anno.

— Si tratta di dare il nome di Cherubini ad una delle contrade di Parigi. Il consiglio municipale ha accolta questa proposizione con vivo interesse.

— Nel tempio israelita a Parigi il sig. Leone Halevy ha fatto sentire un inno in versi francesi con sua musica. Questa è stata la prima volta che si è adoperata la lingua nazionale francese nelle religiose cerimonie del culto ebraico. Così la *France Musicale*.

— Il sig. Merreau in ricompensa de' suoi concerti istorici da lui dati l'inverno passato a Rouen in Normandia, ha ricevuto da quella società normanna una medaglia d'argento.

— Il sig. Béale, socio della casa Cramer, Addison e Béale, ha testè inventato un nuovo istromento, che tiene dell'arpa e del pianoforte, che ha ricevuto dall'inventore il nome di *Euphonicone*.

È stato deciso che ne' trasporti delle spoglie mortali del duca d'Orleans non dovesse essere eseguita musica di sorte alcuna. Però le marcie funebri espressamente composte dai maestri francesi Auber e Halevy non si fecero sentire in questa occasione. Del pari nelle religiose cerimonie che dovevano aver avuto luogo mercoledì 3 agosto è stato prescritto che si facesse uso del solo canto fermo che si costuma ne' canti ordinari della chiesa metropolitana di Parigi, sotto la direzione del signor Danjou.

— La *Gazzetta musicale* di Parigi del 31 luglio annunzia che deve essere quanto prima segnato dal ministro dell'interio l'ordine di aprire in Parigi un nuovo teatro lirico. Questo progetto che destò già l'opposizione

divino. Plinio scrive a Trajano che i cristiani si ragunavano in sul far del giorno per cantare degli inni; Luciano pochi anni dappoi, ricorda del pari gli inni cantati dalla setta novella, e in quasi tutti i Padri della Chiesa è fatto menzione della musica che si impiegava nelle laudi di Dio. La musica de' primitivi cristiani teneva forse alquanto di quella de' Romani e de' Greci; ma è da credersi ancora che quella che era consecrata al religioso ministero proveniva dagli antichi Giudei, e che era stata loro insieme co' salmi tramandata dai primi propagatori di questa religione. Certo è che i salmi di David erano cantati, poiché noi troviamo che Paolo Samosato fu l'anno 270 condannato per eretico e per avere sbandito dalla Chiesa in che era vescovo i salmi e gli inni di David, ed avere a quelli sostituito canti in sua propria lode. Santo Atanasio rampogna i Milesiesi perchè cantavano i salmi in maniera sconvenevole, accompagnando questa musica sacra col suono di campane, col rumor delle mani e con istrani moti e saltari della persona. Leone il grande che vivea nel quinto secolo, dice: « Non per gloria di noi, ma per quella di Cristo Signor nostro, noi abbiamo a una voce cantato i salmi di David ».

Se la musica degli Ebrei pare sia stata adottata nelle Chiese che furono fondate dagli Apostoli, la musica degli inni cantati ne paesi ove dominava il gentilesimo somigliava per certo a quella che da gran tempo era in uso ne' templi de' Greci e dei Romani. La verseggiatura di questi inni ne porge una prova incontrovertibile, poichè per nessun conto somiglia a quella de' salmi o d'altre ebraiche poesie. In tutti i brevii, messali, e antifonari antichi e moderni si trovano esempli di ciascuno dei ritmi che sono stati adoperati dai poeti lirici greci e romani. Checchè ne sia, la musica o ebraica o greca o romana di che si faceva uso nella Chiesa in questa prima epoca doveva essere di tutta semplicità e facile esecuzione, essendo ella cantata in coro e senz'altro apparecchio da un popolo che generalmente non avea punto ricevuto d'educazione musicale. Questa usanza di cantare in coro è specialmente dichiarata da diversi autori. Filone, parlando dei terapeuti, dice che incominciavano i loro salti inni dopo cena; quando egli non si erano tutti levati da tavola, formavano nell'assemblea due cori l'uno d'uomini, l'altro di donne; alla testa di ciascuno di questi cori mettevano alcun musico pratico e destro che presiedesse e dirigesse la brigata. Allora egli cantavano certi cantici religiosi composti su differenti misure e secondo diversi generi di modulazioni, quando insieme, quando alternati a vicenda.

Sotto il regno di Costantino, la musica fu favorita nelle Chiese d'Oriente; non meno lo fu sotto Teodosio Imperadore, il quale abolì i giuochi capitolini, ultimo avanzo del paganesimo. Cotesta riforma, come che necessaria rispetto allo spirito della religione cristiana, (dovette nondimeno, secondo che osserva il Dott. Burney, impedire i progressi dell'arte musicale. Nel concilio Laodicensi, tenuto dall'anno 360 al 370, la musica ecclesiastica fu sottoposta all'esame di quel consesso, il quale per decreto decise che nessun altro, dai preti e dai coristi in fuori, potesse in avvenire cantar nelle Chiese. Questa regola sotto passò d'Oriente in Occidente, e fu adottata in quasi tutti i paesi ove s'era stabilito il cristianesimo. (Sarà continuato).

del giornale la *France Musicale* pare ora che non sia altrimenti una chimera e una *fantasia* come la detta *France musicale* ebbe a dichiarare in uno de' suoi ultimi numeri.

— Il celebre Moscheles ha dato un gran concerto a Londra verso la fine del passato mese di giugno, nella sala del teatro italiano a profitto delle vittime del disastroso incendio di Amburgo. Il successo di sì nobile intrapresa fu degno di un'opera di tanta pietà; e il celebre Moscheles eseguì di suo due *studii* inediti, e in compagnia di Mendelssohn, l'altro suo gran duetto famoso, intitolato *Omaggio ad Haendel*. Giannini (così un giornale di musica Parigi) più bell'ingegno di questo stabilimento, il sig. Gallay ne sarà direttore, il signor Henry, censore, ed assistenti i sig. Louague e Falbre.

— A Wiesbaden si deve quanto prima rappresentare un'Opera di Corradino Kreutzer, intitolata: *Il Paggio e lo Smarginio*. La principale parte sarà sostenuta dalla figlia del compositore, Cecilia Kreutzer, giovane di belle speranze.

— A Monaco sarà quanto prima posta in iscena per la prima volta un'Opera nuova col titolo: *Gli Svedesi a Praga*, musica del sig. W. Roder.

Il Re di Prussia ha testè assegnato (così la G. M. di P.) una somma di franchi 5000 al sig. Teodoro Kulak, giovane e lodato compositore, a fine che egli intraprenda un viaggio artistico. Il sig. Kulak, per primo luogo, si recherà a Parigi; ma prima di mettersi in viaggio, egli darà ancora a Berlino un altro concerto nel quale farà sentire una sua nuova *aria* intitolata *Frivolosi* della cavatina del *Roberto il Diavolo* ed *aria della Favorita*.

— Da buon tempo (così lo stesso giornale) i reggimenti prussiani possiedono cantori che intonano inni patriottici alternando così le suonate della banda militare. In Baviera si è anche più perfezionata questa musicale educazione militare. Ivi si danno lezioni di canto a tutti i soldati che si trovano aver buona voce. In un giornale tedesco leggiamo in oltre quanto segue:

— Fino dal 1838 trovansi organizzati nell'elezione di Assia de' cori cantanti in tutti i reggimenti e battaglioni, i quali cori eseguivano bei pezzi di musica. In particolare il coro del secondo reggimento d'infanteria, stanziato a Fuldà sotto la direzione del maestro di musica Nau, riuscì a tanto che non solo eseguiva canzoni militari e popolari, ma composizioni ancora di più alto significato, con perfezione tale, che i maestri Spohr, Schmitt ed altre notabilità musicali, i quali ebbero l'occasione di sentirli, ne parlarono con molta lode. Nella gran manovra del 1841, essi ottennero l'onore di farsi sentire in presenza della Corte radunata a Wilhelmshöhe. A norma del numero più o men forte dell'attività di servizio, questo coro è composto di 60 ad 50 individui; cioè, 15 a 20 tenori primi, altrettanti tenori secondi e bassi. I canti sono inoltre accompagnati da nove a dieci stromenti da fiato, da un contrabbasso e timpani che produce un particolare effetto.

Si prepara a Berlino una grande accademia al teatro della grand'Opera. In essa si produrranno quarantatré artisti russi, ventisei uomini e ventisei donne. Questa compagnia si fa chiamare la *famiglia* Kautrowicz, e sono tutti cantanti. Ciascuno di costoro non ha coltivato che tre o quattro note del proprio orzario vocale, le quali però appunto per ciò sono riescite forti e sonore altrettanto. Egli non propongono di eseguire colle loro voci al cospetto del pubblico di Berlino molti pezzi e tutti istromentali, come a dire, suonate, sinfonie, concerti, ecc., ecc. Alcuni intendenti di musica che già li hanno sentiti ne sono rimasti soddisfatti: vedremo l'impressione che ne riceverà il pubblico che suole essere in somiglianti stranezze molto più difficile da contenere che gli intelligenti.

(Gazette Musicale de Paris).

ERRATA-CORRIGE.

All'Articolo - *Brevi cenni sulla musica a Genova* - posto nel N. 31 della *Gazzetta Musicale*. - Alla linea seconda della terza colonna della pagina 138 in vece di Bobbio leggesi *Robbio* alla linea vigesimaquarta della susseguente pagina dopo Preve leggesi *violin direttore d'orchestra*, poi *l'anzano violoncellista*, infine notisi una virgola dopo Martin per non confonder questo suonatore di contrabbasso col maestro Lobia.

Nel foglio antecedente, all'articolo *E. Paisiello*, pagina prima, colonna prima, riga quinta ove dice - Di leggeri ravvisiamo nel primo di questi un estro più vivo ed ardito maggiore originalità nell'autore del *matrimonio* - alla parola *ardito* pongasi una virgola.

Nel medesimo articolo: pagina prima, colonna terza, riga trentaseiesimaquarta, ove dice - gli acuti dell'orchestra - leggesi - gli *acuti* dell'orchestra -.

Idem. pag. seconda, colonna prima, riga prima, ove dice - sono tra queste veri capolavori di stile e di ispirazione. Gli Oratori, ecc., - leggesi - sono tra questi veri capolavori di stile e di ispirazione gli Oratori, ecc.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omenoni N. 1720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 34. DOMENICA

21 Agosto 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà **ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE**.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émoi.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla *Gazzetta* e all'*Antologia classica musicale* è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola *Gazzetta* per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio *Ricordi*, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della *Gazzetta* in casa *Ricordi*, contrada degli Omonei N.° 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

Si unisce a questo foglio una Melodia di SCHUBERT, trascritta per Pianoforte da F. LISZT, che si dà in dono ai signori Associati.

CRITICA MELODRAMMATICA.

Riproduzione del NABUCODONOSOR del maestro VERDI sulle scene dell'Im. Teatro alla Scala.

Al suo tempo abbiamo già parlato a lungo di questo spartito. Aggiungeremo alcuni altri cenoni necessari a manifestare l'opinione nostra intorno ai cantanti cui vennero ora affidate le due parti principali.

L'azione di questo componimento melodrammatico del Solera non è mossa ed agitata che per l'impeto della volontà di Nabucco; in forza del suo cieco smisurato orgoglio si viene ordendo la tela del fatto; dall'incomposta foga delle sue brame è avviluppata, e l'ardenza delle sue passioni ne precipita la catastrofe.

La musica si associa molto bene colla poesia a svolgere la pittura di questo carattere che con tanta potenza di volontà determina le varie fasi dell'azione. Adunque a ben interpretare la parte di Nabucco si vuole un artista cantante, che e per possesso di scena e per sicuri e risoluti modi di canto, e per pronto e vivo sentire, fin dal primo comparire sul palco, si faccia sovrano della scena, e a sé, come a principale figura a' cui atti e a' cui voleri l'intera azione è subordinata, atragga tutta l'attenzione del pubblico, né lasci che un sol momento si dubiti che l'importanza drammatica delle altre parti possa alla sua contendere il primato.

Il Ronconi, pel quale venne scritta dal Verdi la parte di Nabucco, adempiva mirabilmente a queste essenziali condizioni. Sarebbesi detto che per fino da' suoi difetti ei traeva alcuni degli elementi necessari a dare calore e vita a tutte le scene nelle quali aveva luogo. Quel non so che di duro e di risentito nelle sue mosse, l'irrequieta mobilità del suo volto, un tal quale sinistro lampeggiar dello sguardo, e per fino la naturale asprezza della voce, tutto ciò ei faceva servire a ritrarre più spiccata e maschia l'immagine morale di un personaggio dotato di sì strano e fiero umore qual è il terribile monarca del libretto italiano.

Il sig. Ferri, che nella recente riproduzione del Nabucco venne sostituito al Ronconi, non manca di belle e buone doti, ma e i suoi modi di canto e l'indole del suo organo vocale difettano in parte di quella risolutezza e di quella decisa e sicura arte di colorir che sono indispensabili alla buona interpretazione di una parte sì piena di tinte spiccate e salienti. Quanto all'azione, sebbene non osiam dire che il sig. Ferri l'abbia né trascurata né al tutto fraintesa, ci pare però insufficiente in ciò appunto in che è manchevole e il suo genere di canto e la natura della sua voce, vogliamo dire: sicurezza, energia, calore. Sarebbe nostro desiderio che così nei recitativi come nei cantabili, e molto più poi nelle frasi di passione, ei mettesse un accento d'assai più vibrato, e desse adito alla sua voce, qualunque ella sia, ad uscire più ardita, e ad espandersi con più animata elasticità.

Veniamo a qualche esempio. Al primo irrompere di Nabucco nel tempio degli Ebrei, ch'egli con tanta audacia viola e profana, è duopo d'un contegno alteramente minaccioso. Alle parole ch'ei dice fra sé « *Tremi gli insani - Del mio furor* » sono apposte frasi musicali piene di energica accentazione. Ma il sig. Ferri le eseguisce in modo sì esitante, e diremmo quasi pauroso, che per poco non ne lascia in dubbio, se sia Nabucco che agli Ebrei o questi che a lui incutano terrore.

Questo difetto di risolutezza nel porgere e nell'accentare è vieppiù sentito nella stretta di questo pezzo « *Mio furor non più costretto*, ecc. » ove l'impeto di un animo che più non sa frenarsi è in gran parte mancato, e l'intenzione del poeta e del maestro tradita, e quindi perduto l'effetto principale che è da attendersene.

Dicasi poco men che lo stesso del bellissimo punto drammatico del secondo atto in cui Nabucco, postasi in capo la corona, esclama imperioso alla turba « *Ascoltate i detti miei - V'è un sol Nome - il vostro re!* » In questo passaggio è d'uopo d'una voce che con ripetuta e ravvigorita insistenza esprima la foga di un animo altero che per insana superbia si crede più che mortale e sfida l'ira del cielo. Guai se il cantante lascia uscire molli e indecisi que' toni ascendenti per gradi fino a proromper colla possa impetuosa di un'imprecazione!... Il povero maestro avrà spesa indarno la sua fantasia e all'uditore non sarà data che una parodia della situazione drammatica.

Taluno forse ne obietterà che per non

essere il sig. Ferri dotato di un organo vocale a sufficienza energico ed espansivo, e per non averlo quindi coltivato in questo senso, non saprà mai raggiungere la perfezione da noi desiderata nella parte di Nabucco, e che è quindi indiscrezione esigere da lui l'impossibile. A questo noi rispondiamo che, poichè si tratta del teatro della Scala, ogni pretesa in fatto di cantanti non è soverchia; poi crediamo che quanto al sig. Ferri il male derivi, non tanto da scarso volume di voce, o da cattivo metodo nell'emetterla, quanto da non bastevole intensità di sentimento e da mancanza di quell'estro artistico che deve signoreggiar l'animo del cantante, sicchè in lui l'ispirazione e la passione facciano scomparire ogni idea di studio, di fatica e di artificio. (1)

I pregi di vibrazione e di espansività di che sembra a noi mancante la voce del sig. Ferri sono invece principali in quella della signora De Giulii, la quale sa giovare dell'ottava soprana dal *do* al *do* con molto felice ardimento. Ella non teme di pigliare di salto queste sue note acute, il che non è poca difficoltà, e le azzecca di solito molto bene intonate e le slancia nel pieno dei forti d'orchestra con tal decisione che non ponno a meno di riuscire di sicurissimo effetto. Questa sua abilità particolare è di molto giovamento alla signora De Giulii nella parte di Abigaille, cui per avere il poeta dato il carattere di donna fiera ed avventata, ha bisogno di essere vestita da una cantante alla quale non facciamo difetto né la gola, né i polmoni a poter imprimere alle frasi energiche e salienti a lei affidate un fare al più possibile risentito e quasi diremmo iracundo.

In questo proposito osserviamo però che la signora De Giulii, non essendo fornita di buone e ben risolte voci basse, non può dar sempre la maggior finitezza e decisione di contorno ai periodi, la cui cadenza si risolve di solito sulle note ch'ella appunto possiede più deboli ed incerte. L'esercizio e lo studio le otterranno di superare o almeno di velare con artificio questo suo difetto, che, grazie ad una malizia stromentale, è, per esempio, non avvertito nella

(1) Per amore del vero e per giustizia è duopo accennare che in alcuni passi della sirtita e nell'aria del fatto quarto il sig. Ferri è applaudito con soddisfacente clamore. Sanno però i nostri lettori che noi non siamo usi tener gran conto delle speciali manifestazioni del pubblico, ma siamo dominati dal piccolo amor proprio di voler giudicare da noi del merito delle cose teatrali, libero però ad ognuno accettare o rifiutare le nostre opinioni.

cadenza del passo di carattere della sua aria del second'atto, ove il clarinetto, senza che l'uditor comune se ne accorga, conduce a fine una rapida scala discendente che la voce della cantante abbandonò poco men che a mezza via. In oltre vorremmo che la signora De Giulii, nei pochi passi di affetto ne quali manifesta il suo segreto amore per Ismaele, si abbandonasse meno a un certo quale manierismo sdolcinato, che non è del miglior genere; e in generale poi le raccomandiamo di non allargar di troppo il tempo così nei recitativi come nei cantabili, e massimamente nell'*Adagio* dell'aria del secondo atto, da lei eseguito con felice portamento di voce e con sobrietà di ornati, ma non con abbastanza colorito caratteristico, né con relativa verità di espressione. Ci spieghiamo meglio.

È un errore il credere che vi sia una regola generale la quale determini essere uno solo e invariabile il modo di modular bene gli *Adagio cantabili*. Ciò potrà dirsi benissimo per quel che riguarda gli artifici materiali ed elementari del canto, non già per quanto si riferisce al carattere e all'espressione. Quanti *largo cantabili*, quanti *adagio affettuoso*, sebbene per il contesto melodico dal più al meno si assomiglino (ché noi crediamo ben difficile una gran varietà in questa specie di canti) ponno e devono essere molto diversamente caratterizzati dall'ingegno dell'artista se costei bada alla tempra e alla natura del personaggio ch'ella finge! La Pasta, la Malibran ed altre pochissime attrici ben le intendevano queste differenze, e l'esimia lombarda era poi fra le altre maestra in codeste fine distinzioni, sicché udì in qual diverso modo con frasi cantabili di non mollo dissimile tessuto di note ella esprimeva ora l'ingenuo amore di Amina, ora i casti affetti di Bolena, ora le incomposte fiamme di Norma!

Abigaille, donna divorata dall'ambizione, vendicaille, dispettosamente gelosa d'un bene perduto, anche ne' momenti di tenera espansione, come è il caso della sua aria del secondo atto, debbe lasciare intravedere la sua irosa natura, e nella mestizia de' suoi lamenti ha da spiccare una tal quale tinta di rancore e di orgoglio offeso che vorrebbe sfogarsi nel pianto ma finisce per prorompere con un'invettiva. Questo felice passaggio, ben trovato dal poeta, fu sufficientemente conservato dal compositore e marcato nel contrapposto delle lente modulazioni del primo tempo dell'aria suddetta, non al tutto peregrine, colle varietate e incalzanti frasi della stretta (1).

O ci inganniamo a gran partito o ne pare che la signora De Giulii non abbia voluto farsi abbastanza ragione di codeste che a lei forse parranno sofisticerie, e a noi sembrano sottili ma giuste esigenze della critica. Ormai l'educazione artistica de' nostri signori cantanti è di tanto progredita che il non esigere da essi la scrupolosa osservanza di tutte le menome intenzioni drammatiche del poeta e del compositore, è più che altro, far torto al loro ingegno e al loro spirito.

(1) La nostra imparzialità ci ingiunge di qui accennare per digressione che la signora Strepponi aveva molto bene compreso il carattere fiero e amaramente passionato di Abigaille. Ella per altro, indisposta di voce, non poteva dare il necessario risultato alle modulazioni più spiccate, né agguinzare vigore alle accentuazioni energiche della musica, massime ne' passi in cui questa richiede slancio e sicurezza di voci acute. Però eseguiva con sufficiente energia il passo di carattere dell'aria del secondo atto e non trascurava di dare l'opportuna tinta di ironico orgoglio ai due versi di molto significato: *Regie figlie qui verranno - L'umil schiava a supplicar*.

In proposito della signora De Giulii ci facciamo lecita un'altra osservazione. Forse ci inganneremo, ma ne sembra che nei suoi modi di azione ella si attenga un po' troppo alla vecchia scuola di mimica, si riprovoche, perché basata sul falso e sul convenzionale. Non possiamo a meno di lodarla del molto studio ch'ella pone a conservar sempre la dignità teatrale del contegno: però desidereremmo ch'ella non si addimostrasse troppo ligia all'antico precetto che raccomandava di accompagnare ogni concetto della poesia con un gesto diverso anche a rischio di ricorrere, dopo un certo giro, al gesto medesimo già poco prima usato, e così di seguito. In oltre vorremmo che ella non ripetesse troppo spesso certe pose che sanno troppo di accademico, e danno quindi un fare un pochino antiquato alla sua azione scenica.

La signora De Giulii è artista destinata a progredire molto innanzi, così nel canto come nella scena, ed è per questo che con lei ci facemmo lecite delle minute osservazioni che forse avremmo credute superflue con altre. Se mai le nostre parole avranno saputo persuaderla di qualche piccola verità, crederemo di aver raccolto il miglior frutto che possa sperarsi da un articolo da giornale.

Nel foglio venturo osserveremo altre cose diverse intorno al modo col quale, presentemente, è posta in scena questa Opera destinata a glorioso avvenire, ed aggiungeremo alcun che intorno alle parti secondarie ed ai cori.

G. B.

ESTETICA MUSICALE.

IMITAZIONE SUBBIETTIVA.

(Vedi i fogli 49, 22, 23, 24, 26 e 28).

XXXIV. Molto più vasto è il campo dell'imitazione subbiettiva la quale, come già dicemmo, ha per tipo gli affetti dell'umano cuore. Qui non trattasi di imitare altri suoni che quelli dell'accento umano nel canto declamato, né questi pure nel canto ideale, ma si di formare un tutto che corrisponda ad una data maniera di essere; un tutto che desti l'idea di una data commozione d'animo qualunque ella sia, al che vedemmo coll'analisi sommamente acconcia l'arte nostra.

Egli è in questo genere d'imitazione, il più nobile e degno dell'artista, che l'orchestra, o quei mezzi che ne fanno le voci, debbe assumere di rappresentare tutto che è necessario all'espressione dell'affetto, e che la parola e l'accento della melodia non possono dichiarare.

Egli è qui che l'artista ha duopo di ben conoscere il cuore umano, e di quella facilità di trasportare se stesso in tutte quelle situazioni che debbe coll'arte sua dipingere, facoltà che chiamasi sensibilità, e senza la quale nessuno può essere vero artista. È qui finalmente che richiedesi una perfetta cognizione dei rapporti fra l'arte e la natura congiunta a gusto squisito per iscegliere i mezzi più proprj, fra quanti ve n'ha, ad esprimere con verità il proprio soggetto.

Dopo quanto abbiamo discorso intorno agli affetti non meno che sulla relazione e corrispondenza fra questi e gli elementi dell'arte crediamo inutile aggiungere precetti che non farebbero che assoggettare l'immaginazione a forme, direm quasi, mec-

caniche sempre nocive. Ci limiteremo dunque a scegliere alcuni esempi sui quali discorrendo, e applicando i principj già esposti ne risulterà una norma generale di raziocinio per l'artista, più utile di qualsivoglia precetto.

Già abbiamo citato il Rondò finale della *Straniera* di Bellini; ad un esempio si bello di espressione musicale ne piace aggiungere il Rondò pure finale della *Caterina di Guisa*, in cui la situazione drammatica è quasi la stessa perciò che riguarda l'affetto, e comprova quanto abbiamo detto parlando del carattere dei toni. In questo esempio ci limiteremo ad osservare come la melodia senza trilli e senza passi di bravura riesca in tali espressioni più smaiosa epperò più vera.

Capuleti e Montecchi. - Duetto Romeo e Tebaldo atto 2.^o Bellini.

XXXV. Due guerrieri rivali, uno de' quali sorprende l'altro mentre furtivo s'aggira nelle vietate soglie, debbono necessariamente accendersi di sdegno. Tebaldo per l'ardire di Romeo, questi per l'importuno arrivo è per l'alterezza di quello. Ma prima di por mano ai ferri raro è che non si tenti opprimere il nemico colla potenza della parola. In tali casi però esseri come questi, educati ad alti sensi, raffrenar sanno l'interna ira, e ambiscono mostrarsi in un del tutto più grande e magnanimo, e tale è il principio di questa scena. La melodia larga, grandiosa, e lanciata a grand' intervalli consuona pienamente colla parola; ma questa non poteva dire di più, ed ecco che l'orchestra con quel fremito interrotto ed ineguale vi dipinge il represso furore di entrambi e presagisce inevitabile un rabbioso duello. (1).

Già i brandi sono snudati; già balenano diretti al seno l'uno dell'altro... Un suono s'ode di funebre canto... I combattenti ristanno. Il nome dell'adorata Giulietta risona in mezzo a quei lamenti... Cadono l'armi di mano ai guerrieri rivali. Orbati di lei anzi che darla, vorrebbero ricevere la morte. Quanta disperazione, quanto impeto smaioso in quella *cappelletta* (2)! Come a proposito l'autore della musica scelse una alternazione di parti anziché una di quelle melodie che annunciate dall'uno vengono al solito dall'altro attore per intero ripetute alla lettera! Come bene l'orchestra con quell'arpeggio dei bassi e coi contrattimi superiori esprime l'interna agitazione, il palpito sommamente accelerato del cuore!

Potrebbe forse sembrare debole l'espressione della sorpresa che l'annuncio della morte di Giulietta produr debbe sui due amanti. Ma si osservi che se il maestro avesse in qualche modo interrotto il periodo del canto funereo per darvi maggior colorito, non avrebbe fatto meglio; poiché ove l'affetto è come qui si irrevocabilmente necessario che non si può dubitarne, un moto, un gesto bastano a dimostrarlo, e ogni più è dannosamente soverchio.

In quest'Opera quasi tutte le cantanti cui spetta la parte di Romeo preferiscono il

(1) E qui e altrove noi facciamo l'analisi delle passioni tali quali le intese il poeta, senza entrare nel merito del dramma la cui lode o censura a noi non s'aspetta.

(2) Ci facciamo lecito di dire *cappelletta* invece di *caballetta*, benché questo vocabolo sia più del primo usato. A ciò ne induce l'opinione che il secondo derivi per corruzione dal dialetto napoletano, essendo noto che in Napoli come in Roma il verbo dice *gaballa* per *cappella* e *gaballa* per *caballo* e *gaballetta* per *caballetta* o *cappelletta*. D'altronde a tutti è noto che noi diciamo ancora *cappelletta* a quel tempo binario per lo più allegro, con cui da più di un secolo si usò terminare i pezzi musicali di qualche estensione.

5.º atto di Vacca a quello di Bellini. L'uno e l'altro racchiudono molte bellezze essendo piene di affetto sia la poesia che la musica. Ad onore del primo conviene confessare che in molti tratti Bellini dovette quasi copiarlo, e che il tratto con cui dall'orchestra si prepara l'arrivo di Romeo sulla scena annunzia meglio (quanto all'idea) il profondo inconsolabile dolore che sta per esservi rappresentato. Ma più che il preludio d'arpa ne piacerebbe un sommesso mormorio d'orchestra e quei tratti che troviamo in quel di Bellini di flauto e clarino isolati ed esprimerti quasi una deplorata memoria. Qui v'è più che mestizia, e l'arpa se conviene ad un dolore consolato almeno del pianto, è poi inopportuna ove regna sì irrevocabile pensiero di morte. In questi casi gli accompagnamenti che appena fanno accorgere la presenza dell'elemento armonia come nell'ultima preghiera di *Anna Bolena* « *Cielo, a miei lunghi spasimi* » ci sembra il migliore perchè non distrae l'attenzione dal soggetto principale. Il coro nel finale di Bellini ne porge mezzo di far osservare siccome alcuni modi del tutto antiquati possono venir messi a profitto, quando non siano barocchi, senza che il pubblico se ne adonti. Infatti il primo periodo di quel coro è talmente modellato, che così solo lo direste appartenere almeno al secolo passato, che in fatto di gusto melodico è qualche cosa nell'opinione delle nostre italiane platee (eppure questo fare di Bellini non fu avvertito).

Pivata. - Aria Gualtiero « *Nel furor delle tempeste* » e duetto « *Tu sciagurato* » medesimo atto.

XXXVI. Nel primo di questi esempi abbiamo la storia della passione da cui è agitato Gualtiero in mezzo a una vita tempestosa come l'elemento su cui trascorre, fattosi nemico de' suoi simili; ma più infelice che reo, la memoria di Imogene è una luce che li consola; e quanto conforto appresti all'agitata anima sua ve lo dice la soavità della musica, la quale (senza parlare della grazia di quella melodia di un ideale aereo, indefinibile) col tono minore del primo periodo dipinge l'abituale tristezza in cui vive. col passaggio al tono maggiore misto del secondo, la consolazione ch'egli prova fermando la mente nel pensiero di quell'essere virtuoso.

Tutta quest'aria ha un non so che di patetico, di soave abbandono che vi fa compatire a quell'infelice, e desiderargli consolazione. Il maestro seppe conservare il carattere del personaggio in tutta l'Opera, e farlo luminosamente apparire nel duetto ch'egli ha poi con Imogene, e specialmente nel modo onde concepì quel rimprovero « *Pietosa al padre e meco - eri sì cruda intanto* ». Quella musica è più che pianto, e somministra alla parola una potenza che la fa risentire nel più profondo dell'anima. Né senza la più soave commozione può udirsi la melodia piena di affetto dell'allegro colle parole « *Bagnato dalle lagrime* » melodia tanto semplice e che pure fa intendere sì bene il valore dell'azione generosa di Gualtiero, e vi sforza sempre più ad amarlo.

XXXVII. Qui cade in acconcio di far osservare come Bellini trovò nel suo cuore un genere di bellezze tutte proprie della melodia che poi ben intesero e Donizetti e Mercadante, delle quali citeremo alcun esempio, onde dichiararle.

E di questo genere lo slancio che trovi

nell'adagio concertato finale primo *Sonambula* (*D'un pensiero, d'un accento*) alle parole « *Ah se fede in me non hai* » slancio in cui si può dire consista tutto il bello di quella melodia, e in cui si contiene, diremmo quasi, un intero dramma.

E di questo genere la transizione che troverai nel duetto, atto secondo, fra Belisario e Irene alle parole « *Va! benedici quell'infelice* » transizione che tutto ti ritrae il calore, la tenerezza dell'affetto paterno. E di consimile effetto potrai ravvisare nella cappelletta del medesimo duetto la sospensione che precede le parole « *E degli occhi ch'io perdei* » e nell'aria del *Robert le Diable* che incomincia *Robert, toi que j'aime*, nell'attacco dell'intercalare « *Grace pour toi même* ». Molti altri potremmo citarne, ma ne sembra debbano bastar questi pochi, e perchè facilmente si possono riconoscere molti altri, e per dimostrare come non siano ristretti ad un sol modo, ma si possano ottenere in più guise, e come l'elemento armonia possa concorrere a formarli in un colla melodia, esclusa affatto l'influenza del ritmo se non è negativamente, cioè una sospensione di ritmo.

(Sarà continuato)

R. BOUCHERON.

STORIA DELLA MUSICA.

ORIGINE

DELLA MUSICA ECCLESIASTICA

(V. il N. 55 di quest' Gazzetta).

Durante il regno di Teodosio, la maniera di canto adottata nella Chiesa orientale, fu da santo Ambrogio introdotta in quella di Milano, governata da lui dall'anno 574 sino al 598 (1). Questo prelato molto era valente in musica, e veggendo egli che il canto ecclesiastico era degenerato in gran corruzione, deliberò di fermare un regular sistema, e compose quel canto che è stato poscia contraddistinto col nome di *Ambrosiano*. « A quest'epoca, dice santo Agostino, fu ordinato che i salmi e gli inni fossero cantati secondo la maniera de' cantori d'Oriente, acciò che il popolo potesse passare lo spirito durante il divino officio; d'allora in poi questa maniera di cantare si perpetuò a Milano ed è in seguito stata imitata da tutte le Chiese della cristianità. » Questa salmodia produceva molto effetto, poichè lo scrittore medesimo dice, parlando delle sensazioni che egli provava entrando in chiesa mentre che il coro cantava: « Secondo che le voci si insinuavano nelle mie orecchie, la verità penetrava nel mio cuore e la pietà mi costringeva a versar lagrime di dolcissimo pianto ».

Malagevole è dire che cosa fosse il canto ambrosiano e in che differisse da quello di san Gregorio, del quale siamo per tener discorso. Il sig. Choron afferma che non si può scoprire alcuna ragguardevole differenza fra il canto della Chiesa di Milano e quello delle altre Chiese cattoliche. Il dottor Burney ha del pari osservato, si ascoltando i divini ufficii eseguiti a Milano, sì nella lettura de' messali e delle opere state pubblicate in questa città sul canto fermo, che non può rilevarsi alcuna importante differenza fra il canto ambrosiano e

(1) La musica delle Chiese d'Oriente non era allora quale è stata dappoi, in seguito della riforma operata da Giovanni Damasceno che ne cambiò il sistema e la notazione. F.

quello che è in uso nelle altre Cattedrali d'Italia e di Francia ove è adoperato il sistema gregoriano. Quanto al canto, egli soggiugne che quel poco che ne è stato conservato non basta per determinare accuratamente qual fosse il suo carattere particolare. Nondimeno, siccome egli era di greca origine, era per avventura fondato sulla divisione della scala per tetracordi, onde ogni melodia de' Greci era regolata. Generalmente s'ha per fermo che sant'Ambrogio conservò i nomi dei quattro modi autentici della musica delle Chiese greche, cioè: il dorio o tuono di *re*, il frigio o tuono di *mi*, l'eolio o tuono di *fa*, e il missolidio o tuono di *sol*. Questi modi erano altresì contrassegnati coi nomi de' numeri greci: *protos* primo, *deuterus* secondo, *tritos* terzo e *tetratos* quarto.

Il *Te Deum* fu, per quanto si dice, opera di sant'Ambrogio. Altri affermano che questo prelato lo compose in occasione della conversione di santo Agostino; ma alcuni altri scrittori tengono che questa fosse opera dell'uno e dell'altro di questi due padri della Chiesa. In somma i diritti di sant'Ambrogio alla composizione di questo inno sono recati in dubbio. Usher l'attribuisce a Niezio, vescovo di Treves, che fioriva verso il 500; il benedettino editore delle opere di santo Ambrogio non dice che egli fosse l'autore di questa composizione, finalmente Cave e Stillinggelle s'accordano dicendo che il *Te Deum* non è né di sant'Ambrogio né di santo Agostino. Del resto, chiunque sia l'autore di questo bellissimo pezzo, egli non cessa però di essere un monumento dei più ragguardevoli del canto ecclesiastico che sia pervenuto insino a noi. Pochi furono i cambiamenti operati nel canto di Chiesa istituito da sant'Ambrogio sino al momento in cui san Gregorio diede al canto la forma che ha conservata sino a nostri dì (2).

San Gregorio nacque in Roma, intorno all'anno 550; ed era attente a una famiglia patrizia. Essendosi egli cattivata la benevolenza dell'imperator Giustiniano, fu nominato prefetto di Roma; ma parendogli che la vita religiosa meglio fosse secondo la sua vocazione, abbandonò quest'ufficio, e dopo la morte di Pelagio primo, fu levato alla sedia pontificale. Allora egli diede mano ad operare una riforma nel canto di Chiesa. A tal fine egli aumentò il numero dei modi stabiliti da sant'Ambrogio, e in luogo di soli quattro, li recò sino a otto; diede bando al canto figurato come troppo frivolo e leggiero rispetto alla Chiesa, riuni i frammenti musicali degli inni e dei salmi stati approvati dai primi padri della Chiesa, ne fece una scelta e li classificò in un ordine che fu tosto adottato dalle principali Chiese dell'Occidente, e che fu lungo tempo seguito a Roma. Questo pontefice istituì una scuola di canto che fiorì per ben tre secoli dopo lui. Egli sostituì del pari le lettere romane ai segni più complicati de' Greci per la notazione, in guisa che le lettere majuscole A, B, C, D, E, F, e G rappresentavano le prime sette note gravi incominciando dal *la*, le medesime lettere, minuscole, le sette note seguenti, e finalmente le medesime lettere raddoppiate, le sette note acute.

I quattro nuovi modi introdotti nel canto furono chiamati *plagali* o *relativi* o *colla-*

(2) Qui sopprimiamo un tratto della storia del signor Stafford nel quale l'autore commette il grave errore di affermare che il canto figurato fosse nella Chiesa introdotto prima di san Gregorio.

terali. La differenza che v'ha fra questi e i quattro modi autentici è che in quest'ultimi la melodia è circoscritta all'estensione di otto note delle quali la nota del tuono è la più grave come di *re* a *re*, di *mi* a *mi*, ecc., mentre che nei plagali la nota del tuono è contenuta nelle otto note di ciascun tuono, incominciando dalla quarta inferiore come di *la* a *la* nel tuono di *re*, di *si* a *si* nel tuono di *mi*, ecc. Per cagione dell'innestamento de' modi plagali, l'ordine numerico degli autentici fu cangiato di sorte che questi divennero il primo, il terzo, il quinto e il settimo, e plagali furono il secondo, il quarto, il sesto e l'ottavo.

(Sarà continuato).

SOLENNITÀ MUSICALE.

Del dì 29 luglio 1842 a Bruxelles.

Il sig. Fétis concepì, non ha molto, l'idea di solennizzare il giorno commemorativo dell'inaugurazione di Leopoldo Re dei Belgi, con una gran festa musicale. Egli si prese cura di procurarsi un copioso numero di esecutori cantanti e suonatori e di solisti di gran fama, fra i quali si annoverano i signori Liszt, Artôt, de Bériot, Mossart, Gerdaly e madama Damoreau. Il coro era composto del copioso insieme di trecento e venti voci, come ben si conveniva al vasto locale dato a questa solennità il quale è una Chiesa soppressa, che noi abbiamo descritta già al N. 28 di questa Gazzetta. Le navi inferiori e le gallerie espressamente costrutte erano stipate di una folla di oltre a tre mila uditori e il coro conteneva gli esecutori che erano più di cinquecento persone. Sopra tutto si è ammirata una straordinaria esattezza di esecuzione, del che si dee la lode all'abilità di un tanto direttore. Si è incominciato colla sinfonia in *la* di Beethoven, capolavoro in questo genere di musica; e tale è stata l'aggiustatezza ed unione dei cento ottanta suonatori che l'hanno eseguita, che Liszt ebbe a dichiarare non averla mai meglio sentita né anche al Conservatorio di Parigi. In somma ogni minima sfumatura nel piano ed ogni piccolo accento nel vigoroso e formidabil forte si sono rilevati con maraviglia e soddisfazione d'ognuno. Artôt ha suonato un suo nuovo concerto stato assai ammirato specialmente in un rondo che vi è di uno stile tutto elegante, ed ha fatto prova di progresso nell'esecuzione. Madama Damoreau ha quindi egregiamente cantato l'aria con variazioni della *Coerentola*. Il duetto del *Maestro di cappella* che essa ha cantato con Gerdaly ha finalizzato l'uditorio. E da notarsi che Liszt ne era accompagnatore al pianoforte, e che il sig. Fétis voleva le carte della partitura. L'unione di questi quattro artisti ad uffici così differenti non ha potuto sfuggire alla considerazione e agli applausi del pubblico. La bella scena di Assur nella *Semiramide* è stata ottimamente cantata dal sig. Gerdaly. La seconda parte si è incominciata con una fantasia del sig. Haussous, sopra alcuni motivi di arie fiamminghe messe ad orchestra con grande abilità di strumentazione. Poscia alcuni frammenti del *Giudizio universale* di Schneider e della *Conversione di san Paolo* di Mendelssohn sono stati cantati a pieno coro con esecuzione veramente perfetta. Terminando con Liszt, riporteremo le parole della *Gazzetta Musicale di Parigi*, la quale dice, che non avrebbe la lingua epiteti di lode per gli altri, se da lui si fosse cominciata la relazione del gran concerto di Bruxelles. Egli è sempre nuovo, insuperabile, superiore a se stesso. Egli ha suonato la sua fantasia sul *Don Giovanni*, ed è stato coperto d'acclamazioni e di fiori. Bruxelles, mercé le cure del sig. Fétis, diverrà presto una delle città più musicali dell'Europa. L'incasso di questo concerto, netto da spese, è stato versato nella cassa de'poveri.

NOTIZIE VARIE.

— In questo mese (così la *France Musicale*) vi ha molta attività fra gli editori di musica parigini. Si fecero molte pubblicazioni; ma poche cose buone fra queste. Però è da menzionare specialmente un *Traité des principes elementaires de la musique* del sig. Blondeau.

Il sig. Schlessinger pubblica nel formato di 8.º il *Fidello* di Beethoven. le *Deux Journées. Richard Coeur de Lion, L'Eclair. le Nozze di Figaro. il Freyschütz*, ecc. Non saranno mai abbastanza incoraggiate questa specie di pubblicazioni a buon prezzo tendenti a popolarizzare il gusto della musica ispirata e meditata ad un tempo. Vorremmo che l'esempio del sig. Schlessinger venisse pure imitato

da qualche nostro editore, che sarebbe questo uno dei buoni mezzi da usarsi per vincere il pregiudizio di molti nostri dilettanti e professori, i quali si sforzano a persuadere se stessi e gli altri non essere al mondo altra buona musica fuorché l'italiana. Noi abbiamo già le cento volte detto altamente che i capolavori dei nostri grandi maestri sono da proporsi, a preferenza di quelli de' maestri stranieri, quali modelli a' nostri compositori per quel che è della spontanea ispirazione melodica, purezza d'espressione, chiarezza di frase, ecc. Ma ad un tempo ci siamo chiariti fermamente persuasi che l'educazione musicale de' maestri italiani del tempo nostro non potrà compirsi senza che abbiano bene e seriamente studiato quanto avvi di immaginoso, di sentito e di pensato nelle Opere principali del teatro tedesco e francese. Colla agevolata propagazione di questo studio per mezzo della stampa delle partiture in formato economico dei capolavori melodrammatici oltremontani si otterrebbe di distruggere a poco a poco quel grossolano errore, troppo comune tra noi, il quale fa credere essere, nella musica tedesca in ispecie, una medesima cosa l'astrusa e pedantesca elaborazione scientifica e la pensata e vivamente sentita sapienza armonica stromentale. La prima non è che il distintivo della pedanteria e il rifugio degli ingegni freddi e mediocri; la seconda è il retaggio del genio coscienzioso che, non pago dei doni effimeri di una naturale ispirazione quasi diremmo sbadata, adopera ad avvalorarli col prestigio di quell'altra specie di invenzione, che è il frutto della cultura dell'intelletto, della meditazione e dello studio sui grandi esempj.

Ma su questo argomento torneremo a miglior tempo e con più age. Queste poche parole valgan intanto quale indiretta risposta a quel critico che nel parlare del *Nabucodonosor* di Verdi, uscì in tuono patetico a lamentare un tal quale *eclettismo* musicale da lui ultimamente riprovalo, e che in verità noi non sapremmo dire in che consista e come sia a definirsi o se mai sia stato definito!

— Lunedì scorso 3 agosto dovevasi riprodurre al gran teatro dell'Opera a Parigi il *Leprotto* di Meyerbeer. Quest'Opera del gran genere drammatico, fu ormai offerta all'ammirazione delle principali città della Francia e della Germania. L'Italia, se ne eccettuò Firenze, ove fu udita con non poche inconcepibili modificazioni e alterazioni, non poté ancora gustarla. Speriamo che l'accorta Impresa della Scala sarà quanto prima prodotta a Milano con quella scrupolosa diligenza e zelo che si richiedono per simili tentativi.

— Mercoledì 3 agosto ebbe luogo a Parigi, nella chiesa di Notre-Dame, la cerimonia funebre in onore del Duca d'Orléans. Invece del *Requiem* di Mozart si cantò solamente la messa a canto fermo. « Il canto fermo (così scrisse un giornale parigino semi-ufficiale) era infinitamente meglio appropriato alla gravità di questa trista cerimonia. Gli amici intelligenti della vera musica sacra e dell'arte cristiana in generale, vedranno in questa misura un tentativo di restaurazione dell'antico canto ecclesiastico. Lo stile pagano è generalmente abbandonato nella costruzione delle nuove Chiese. Lo stile cristiano deve essere del pari rimesso in uso negli uffici e nei canti religiosi. È giusto che il canto fermo risalga in onore al tempo stesso che nell'architettura è rimessa di moda l'ogiva, ed arco a sesto acuto. »

A queste parole così risponde la *France Musicale*. « Questo breve articolo è troppo importante per la sua tendenza retrograda perchè un giornale di musica lo lasci correre senza risposta. Per adesso però noi non ci limiteremo che a poche parole proponendoci di tornare sull'argomento medesimo allorchè saranno estinti i ceri intorno al reale defunto. Volere che l'arte faccia un passo retrogrado è negare il progresso, e per l'uomo fermarsi è morire. L'autore semiufficiale del suddetto articolo ignora d'altra parte che il canto fermo è contemporaneo dell'architettura romana e non dell'ogiva. Allorchè l'ogiva si introdusse nell'architettura la musica religiosa aveva cangiato di carattere; essa era ciò che fu fino a Palestina, e quasi diremmo fino a Rossini, se non temessimo di svegliare delle antiche dispute sottile. »

Un giornale parigino ebbe ad affermare che se non si esegui veruna musica ai funerali del Duca d'Orléans,

ciò fu per risparmiarlo di spese, dachè i cantanti del *Grand'Opéra* avevano fatta domanda d'un pagamento esorbitante. La *Gazzetta Musicale* di Parigi smentisce questa voce ed assicura che se la musica non fu ammessa nel servizio funebre ciò ebbe cagioni che non hanno nulla di comune coll'economia, né con altro.

— Nel Conservatorio di musica di Bruxelles hanno avuto principio i grandi concorsi il 27 luglio. Madama Damoreau, la celebre cantante, era nel novero de' giudici de' concorsi.

— La *Gazzetta Musicale* di Parigi comparte elogi al sig. Giuliano Martini per la seconda sua messa messa solenne ultimamente composta ed eseguita nella chiesa di *Saint-Germain l'Auxerrois*. « È questa una composizione notevole sotto tutti i rapporti: pura e scelta ne è la melodia; severamente religioso lo stile, ricca e piena di maestà l'armonia. Quest'opera colloca il giovane maestro di cappella al fianco de' buoni compositori di musica sacra. »

Questa nostra *Gazzetta* si fa un dovere di non passar mai sotto silenzio il menomo fatto che a lei sia noto pel quale appaia essere tenuta in conto sia in Italia sia fuori la musica sacra si bisognerebbe de' buoni uffici dell'arte e della critica.

— Il 24 luglio si riaprì il gran teatro di Bordeaux colla *Favorite* del nostro Donizetti.

— Il signor Adolfo Adam, autore della graziosa Opera comica francese *Le Partitions de Longjumeau*, lavora seriamente a una nuova Opera in tre atti che si eseguirà quest'inverno al teatro dell'Opera Comique. Il signor Vogel, autore del *Jugement dernier*, del *Ange déchû*, del *Satan* e di altre bellissime Melodie, pubblicate dagli editori parigini, si propone di tentare le sorti del teatro e vuolò che quanto prima scenda per l'Opera comique. Diresti quindi che un celebre librettista sta terminando per lui un poema in un atto che non sarà privo d'importanza.

NOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO
DI GIOVANNI RICORDI.

LINDA DI CHAMOUNIX

MELODRAMMA IN TRE ATTI

Parole di G. Rossi

MUSICA DEL M.^o

G. DONIZETTI

Sono pubblicati i seguenti pezzi ritratti per Canto con accompagnamento di Pianoforte

- Scena e Romanza, *Ambo nati in questa valle*, per B. Ballata, *Per sua madre*, per C. . . Fr. 2 —
- Scena e Duetto, *Da quel dì*, per S. e T. . . 3 50
- Scena e Duetto, *Quella pietà si provida*, per B. . . 3 25
- Scena e Duetto, *Al bel destin*, per S. e C. . . 2 50
- Scena e Duetto, *Io vi dico che partite*, per S. e B. . . 5 50
- Gran Scena del delirio, *A consolarmi*, per S. e C. . . 2 50

Terranno in seguito pubblicati gli altri pezzi.

RONDINO

pour le Piano

SUR DES THÈMES FAVORIS DE L'OPÉRA

DE DONIZETTI

LINDA DE CHAMOUNIX

PAR

JEAN SKIWA

Op. 7. - Fr. 2. 75.

DIVERTISSEMENT

pour le Piano seul

SUR DES MOTIFS FAVORIS DE L'OPÉRA

DE G. DONIZETTI

LINDA DI CHAMOUNIX

PAR

FR. ZAT. CHOTÉZ

Op. 53. - Fr. 2. 75.

LE MÊME MORCEAUX

pour le Piano à quatre mains

Fr. 4. 75.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 35. DOMENICA
28 Agosto 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà **ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE**.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, vend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émeouvoir.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla *Gazzetta* e all'*Antologia classica musicale* è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola *Gazzetta* per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della *Gazzetta* in casa Ricordi, contrada degli Omicroni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

SCHIZZI BIOGRAFICI.

ALESSANDRO SCARLATTI.

La storia della musica porge alla savia considerazione del critico una general successione di progresso e una serie speciale di diverse epoche di decadimento alle quali di tempo in tempo, per l'ingegno e virtù di molti artisti eccellenti, è stato posto, per mezzo di salutari e felici riforme, conveniente rimedio. Non per altra via poteva l'arte essere nobilitata a pervenire ad uno stato fiorente se non per quella della esperienza dei mali e pel guiderdone dell'encanto dei dotti onde va retribuita l'opera di que' savii che si oppongono validamente all'abuso. Dopo i primi saggi dei famosi inventori del melodramma, Rimmucini, Caccini e Peri (1), come si venne ingenerando l'abuso del maraviglioso ne' favolosi soggetti e nelle sceniche decorazioni, così la musica incominciò a trascorrere in soverchia estensione di scienza, e tutti quegli argomenti onde può quest'arte meglio mostrarsi ingegnosa e materiale di quello che semplice, ispirata e spontanea, come sono i canoni, le fughe, i ricercari, le imitazioni continue, ecc., furono introdotti nel melodramma. Ora, dappoiché Alessandro Scarlatti fu il primo che validamente si facesse incontro a questo abuso assumendo uno stile semplice e piano, ottimamente (secondo che portava lo stato e la condizione dell'arte al suo tempo) proporzionandolo e temperandolo alla espressione de' sentimenti poetici e alla ragion drammatica del fatto, ebbe da' suoi contemporanei ammiratori nome di compositor prodigioso ed insuperabile, e fu eziandio da quelli che vennero appresso venerato e stimato assai. Noi che dopo due secoli di cotanto progresso dell'arte veniamo a parlare di lui, intendiamo rendergli il merito singolare dell'iniziata riforma, la giusta lode che meritano le sue composizioni rispetto al tempo in che visse, e del pari non preterire quel savio avvedimento onde elle vogliono essere comparativamente giudicate oggidì. Non sempre la celebrità e il nome dell'artefice corrispondono alla verace eccellenza delle opere; ma in cose di belle arti, spesso i gran nomi primitivi e i grandi inventori che operarono nell'infanzia dell'arte cedono, per lo paragone de' pratici saggi, ai mediocri successori e agli imita-

tori più remoti che operarono ne' tempi più fiorenti. Per la qual cosa strano errore è di molti presumere di entrare in siffatte materie senza la continua e fedele scorta della critica dei tempi. A lei sola è dato mettere in chiaro quelle tante discrepanze di giudizi che altro non sono che un mistero alla mente de' più; a lei sola rifornire alla storia quei lumi filosofici onde gli avvenimenti si possono dalle loro cause ed origini descrivere con intelligenza di tutti e con frutto di universale animastramento.

Nacque Alessandro in Napoli l'anno 1650; e poiche fatto grandicello mostrava facoltà di buona voce ed ingegno inclinato alla musica, studiò in patria il canto, e in una delle migliori scuole che allora fossero in Napoli attese ai principii dell'armonia e della composizione. Ma perocchè egli in sua gioventù fu ancora eccellente suonatore di arpa, e divenne poscia dopo continuati studii grande compositore secondo il suo tempo, noi vogliamo osservare che l'arte di suonare l'arpa o l'organo o il cembalo è sempre stata ed è tuttavia la maniera onde derivano i grandi maestri: e come fu detto, rispetto alla pittura, che l'arte dell'orafa è sempre stata il seminario dal quale sono usciti i grandi artefici, così quanto alla musica, la pratica de' suddetti stromenti (siccome quelli che meglio d'ogni altro danno idea della ragione armonica e del complesso di più parti) raro è che non sia la prima occupazione di coloro che nella composizione divengono eccellenti. Sentendo adunque Alessandro quanto a quei di fosse celebrato il nome di Jacopo Carissimi maestro della Cappella Pontificia, ed avendo avuto opportunità di udire alcune composizioni di quel maestro che gli parvero prodigiose, specialmente per l'effetto delle dissonanze, (delle quali il Carissimi, dietro a Claudio Monteverde, che primo le aveva nella composizione introdotte si compiacque farne discorso) deliberò di andarne a Roma per avere ivi agio di imparare quella maniera accendendosi presso il Carissimi in qualità di alunno della Cappella.

Veggendo Jacopo, con quanto amore il giovane attendeva agli studii e come mostrasse un ingegno elevato e molto desideroso di tentar cose nuove, gli pose singolare affezione e con grande amore lo ammaestrava: tanto che in pochi anni lo tirò innanzi nell'arte e lo condusse a termine di poter fare da sé. Aveva Alessandro, per cagione degli studii fatti, e per la virtù del suo ingegno, che in lui mirabilmente

operava, potuto vedere come l'arte si sarebbe agevolmente resa migliore dando alla melodia più cospicue forme e tentando nuovi armonici effetti, lo che arditamente non aveva peranco maestro nessuno: tal che, se prima le composizioni del suo maestro gli erano sembrate prodigi, comparandole poscia colle recenti idee da lui concepite, gli tornavano puerili e meschine. Per la qual cosa, fatto animo, incominciò a far sentire in pubblico le cose sue, ed avendone molto plauso ottenuto, e destatene l'invidia degli altri maestri che allora erano in Roma, conobbe di potersi liberamente commettere al suo genio con speranza di buon successo.

(Svù continuato).

DELLE PRESENTI CONDIZIONI

DELLA MUSICA IN ITALIA

SECONDA REPLICA AL SIG. MELLINI (1).

(Vedi il foglio N. 33.)

Le ragioni da me recate in prova dell'odierno decadimento della musica voi le riportaste in parte, in parte le taceste: io le ripeterò tutte perchè e dal loro complesso che emerge la verità. La musica, dissi, è decaduta, perchè la grandezza delle arti non si misura dal nome de' molti artisti viventi o vissuti, ma dal valore e dal numero sempre crescente delle vere opere grandi. Ella è decaduta perchè da vent'anni in poi il ceppo della musica italiana non ha dato più verun rampollo che sia da porsi a fronte di quelli che germogliarono vent'anni avanti. Ella è decaduta perchè col debito rispetto di tutti, i compositori cresciuti in quest'ultimo tempo

(1) Ne giova ripetere quanto abbiamo già detto altra volta, e che cioè se insistiamo nel contare a lungo e per minuto l'opinione del sig. Mellini in riguardo al tanto da lui vantato attuale stato di prosperità della musica italiana, si il facciamo perchè siamo persuasi essere in essa opinione formulato il modo di sentire, in fatto di cose musicali, di una gran parte di coloro che si occupano di simili disquisizioni. E con tanto maggior impegno poi combattiamo gli erronei giudizi di chi vorrebbe a tutta forza dipingerci i giorni presenti come un'invivibile età dell'oro della musica italiana, dacché siamo persuasi che nulla vi ha che maggiormente ritardi il vero incremento dell'arte quanto il venir predicando incautamente ch'essa è al sommo de' suoi progressi cadendormentarla quindi in questa felice ma ingannevole opinione. L'amore al proprio paese non si prova già con vuote millanterie o col farsi adulatori smaccati delle patrie mediocrità, e ingiusti e beffardi derisori del merito degli stranieri, ma bensì col proclamare arditamente il vero anche allorquando la manifestazione di esso riesca tutt'altro che lusinghevole alle vanità cittadine. Se i giornali letterari ed artistici non si dedicano a questo difficile, scabroso ma utile ufficio, a quale miglior pro vorremo farli servire?

L'Estens.

(1) Veggansi gli articoli sulla Invenzione del melodramma dati in questa stessa *Gazzetta*.

non hanno nulla creato che sia destinato ad arricchire il tesoro delle nostre armonie. È decaduta perchè cadde per il teatro italiano si taquerò Rossini e Bellini, nessuno de' novelli campioni ha dato segno d'aver ereditato la vena inesauribilmente feconda dell'uno, e l'anima ed il senno profondamente sentimentale dell'altro. È decaduta perchè Mercadante, Donizetti, Vaccaj e Pacini, che si adducono come veri onori dell'arte, e che onori sono veramente, si debbono riguardare come spettanti ad altra epoca in cui la floridezza della loro mente produsse i più ispirati loro capolavori. Già da parecchi anni son essi nati e cresciuti alla scuola d'Italia. Anch'essi poco più, poco meno, son figli del periodo fortunato che produsse un Rossini, un Bellini, e noi parlando del decadimento dell'arte vogliamo alludere a que' maestri che dopo di loro comparvero sull'orizzonte teatrale.

Fra queste ragioni avvene una che vale da sè sola per tutte. Basterebbe dire: la musica è decaduta, perchè Bellini è morto e Rossini non crea più opere, e sarebbe senza dubbio valente chi sapesse sostenere il contrario. Nè a combattere questo argomento varrebbe il fare (come faceste nel vostro articolo) resuscitato Bellini e cangiato lo *Stabat Mater* in un melodramma, chè a chi usa simili armi per sostenere il proprio assunto fa uno stesso che darsi vinto all'intuito.

Bensi verrò parlando delle altre molte forme di ragionamento con che voi pugunate la causa vostra. Avendo voi affermato che la musica è oggidì al colmo del suo fiorire, obbiettate alla prima delle mie proposizioni con dire che i nomi che repute appartenere all'epoca nostra sono quelli di un Rossini, di un Bellini, di un Mercadante, di un Donizetti, d'un Pacini, d'un Ricci, d'un Persiani, d'un Coppola; e le opere che repute appartenere all'epoca nostra sono un Guglielmo Tell, uno Stabat Mater, una Norma, una Sonnambula, una Beatrice, un Giuramento, una Vestale, un' Anna Bolena, un Elisir d'Amore, una Saffo, una Chiara di Rosenberg, un' Ines di Castro, una Pazza per Amore. *I quali maestri ed opere, soggiungete, non so se potessero senza onta al buon senso ed alla verità chiamarsi ragguardevoli per numero piuttosto che per celebrità meritata e per vera bontà di arte e di magistero melodrammatico.*

In primo luogo vi osserverò che qui avvi una mischiatura di cose, la quale non può tollerarsi da chi non è guari amante del disordine. Colle prove alla mano io potrei sostenervi che, con tutta la stima che vuoi portare ai loro compositori, l'Ines di Castro, la Pazza per amore, la Chiara di Rosenberg, sono troppo onorate dell'essere poste a drappello col Guglielmo Tell, colla Norma, col Giuramento, colla Bolena, colla Saffo, ecc. E per esempio, per trattar di una sola ed anche della più famosa, la Chiara di Rosenberg (il M. Luigi Ricci me lo perdoni) non è tale opera che possa dirsi di prima bellezza: è delle buone tra quelle di seconda sfera. Tanto io credo asserire, senza far onta al buon senso e alla verità, prima perchè il suo carattere semiserio la rende di un genere ibrido, d'un genere neutro, e quindi meno perfetto perchè meno assoluto: è una creatura che non è né uomo, né donna. Secondo, perchè di esteticamente bello la Chiara non ha che il terzetto ed il duetto

de' bassi. Il resto, valutato dal punto dell'eccellenza musicale di cui noi favelliamo, è poco più che mediocre. Il M. Luigi Ricci ha poco gusto, ha poco genio per il serio, il suo spartito migliore, se non m'inganno, è l'opera buffa *Un'avventura di Scaramuccia*, che tutta è gaja dal principio alla fine. Non adoperando, quasi come se non fosse, l'armonia; e non avendo per lo più che brevissime melodie, le quali troppo sovente si risentono della cantilena napoletana, egli non può grandeggiare nel serio che si compiace di larghezza di idee e di magnificenza istrumentale. Il suo genere tutto melodico appare men difettoso nel buffo, ma è sconvienente e censurabile nel serio, ne' cui confini riguardata la musica della Chiara, non è musica che per metà. Meditate gli ultimi lavori di Mercadante, di che tanto apprezzate *la maniera grave, declamata, originale, dottissima* e vedrete di quanta differenza d'impasto siano i pezzi serj della Chiara: parlo col linguaggio del popolo. Il M.° Luigi Ricci è divenuto famoso per il duetto così detto della pistola; il quale, sebben cominci con una frase sbagliata, non pertanto ha due o tre idee melodiche che sono di buonissimo effetto.

Così, come le Opere colle Opere, non denno egualmente affastellarsi i nomi coi nomi. L'acomunare, verbigrizia, il maestro Coppola con Rossini, con Pacini, con Donizetti, è un comparare uno che ben incomincia con chi ha trionfalmente terminato. Aggiungete che il maestro Coppola non fece veramente bene che la *Nina pazza*, e che in progresso non seppe reggersi alla linea del primo esperimento, e vedrete se sia una mescolanza tollerabile quella di porlo in famiglia con chi vide applauditi cinquanta spartiti. Il maestro Coppola è un compositore benemerito e degno di stima, ma un francese direbbe *chacun à sa place*. Oltredichè, come ho già notato, la sua *Nina* non è opera che possa stare coi capolavori: anch'essa è di secondo rango. Tuttochè più leggiadra e ragionata nelle cantilene che la Chiara, non può collocarsi tra i capolavori, perchè essa pure è povera d'armonia, e troppo sente l'imitazione del tipo melodico belliniano, senza averne l'originalità.

Simili distinzioni intendo preporre onde vediate quanto opportunamente venisse corredata d'una postilla dell'estensore della Gazzetta quella vostra parentesi, ove troppo sicuramente sentenziate che questi spartiti sono *riconosciuti eccellenti da tutta l'Europa e tali da oscurare nell'opinione dei popoli ogni precedente esemplare di musica di genere drammatico*. Questa eccellenza di tutti non è da tutti ravvisata egualmente. Non mi riesce inaudito che chi vuol esaltare l'odierna superiorità musicale, vanti le mediocrità come monumenti d'immortale rinomanza; ma i giudizi son diversi secondo i gusti e gl'intendimenti degli uomini, e in questo vostro son certo che non rinverreste gran numero d'intelligenti.

Tolto così dall'essere *sesto fra cotanto senno* chi non può esserlo, riprendendo l'argomentazione vi chiederò in secondo luogo, signor Mellini, qual nuova legge di logica può insegnare a sostenere che la musica è ora al colmo del suo fiorire adducendo a prova che le Opere che appartengono all'epoca nostra, cioè al tempo che corre presentemente, perchè cangiando l'espressione si cangiano le cose, sono il *Guglielmo Tell*, la *Norma*, la *Sonnambu-*

la, la *Beatrice*, l'*Anna Bolena*, l'*Elisir*, ecc. tre delle quali appartengono ad autore morto dieci anni addietro? Per volgere la nave a seconda de' vostri venti avete bensì procurato di cangiar la questione cangiando le parole; ma concedete ch'io vi ricordi che quando stampate che la musica era al sommo di sua floridezza non diceste, come ora dite, *all'epoca nostra*; ma sibbene *ora*, *oggi*, *oggidì* che è quanto dire, se non erro, nell'anno di nostra salute 1842. Che se mutando l'espressione intendeste far risalire il ragionamento a dieci o quindici anni innanzi per comprendervi il vero miglior tempo dell'arte, io dirò che a niun fine possono riescire i vostri mutamenti, dacchè il vostro primo articolo non aveva raccolto in un solo periodo l'era musicale di Rossini, quella di Bellini, con quella di tutti i maestri venuti dopo; ma l'una e l'altra e l'altra aveva benissimo diviso con segni caratteristici: della prima poco dicendo di bene, della seconda facendone *il miglior tempo*, della terza ora facendone l'età degl'indizi di decadenza, ora del colmo del fiorire dell'arte. Che se per fine fu vostro intendimento di confondere tutti questi tempi in un solo per crearne la grand'epoca melodrammatica, permetterete allora ch'io vi dica che foste storico di assai poca perpicacia nel non ravvisare quanta inferiorità di frutti distinguesse il periodo del 1840 da quello del 1850, e quanta differenza corresse dall'epoca di Bellini e di Rossini a quella de' loro successori. Voi medesimo fornite una prova di questa disparità avvalorando la vostra tesi con esempi che risalgono per la più parte a dieci o dodici anni di vita, nella qual cosa, senz'avvervi, convenite che da parecchi anni la musica è decaduta. Ove si potesse affermare che la musica è oggi in fiore, sorreggendo l'affermativa con Opere di dodici anni fa si potrebbe egualmente sostenere che oggidì è lo stesso che dodici anni sono. Se una differenza di dodici anni è cosa di sì lieve momento che si possano confondere in un *unum-et-idem* una fanciulla da vent'anni sarebbe lo stesso che un'altra da trentadue. Ma non credo che molti sarebbero di quest'avviso. La musica era a grand'auge quando Bellini dettava la *Norma*, Rossini il *Guglielmo Tell*, Mercadante i *Normanni*, Donizetti l'*Anna Bolena*. Da quell'epoca oltre non furono più udite musiche di tanto pregio: da quell'epoca adunque la musica è decaduta. No: non è strano presumere l'asserire che Bellini, Rossini, Mercadante e Donizetti appartengono ad altra epoca musicale anteriore alla nostra. Due non iscrivono più, gli altri son sul finire. Quando anch'essi avranno cessato, il che non può essere lontano, nessuno, per ciò che pare oggidì, saprà occuparne il vuoto. E siccome dopo di loro è venuta una nuova generazione, la quale è omai adulta, e siccome da questa nuova generazione uscì una schiera di novelli scrittori, de' quali niuno seppe uguagliare ne dar segno di volerli uguagliare, così nulla di più consentaneo al vero, nulla di più naturale, nulla di più logico, che il dedurre il decadimento dell'arte. Non direbbe dunque male, signor Mellini, chi asserisse essere *assurdo e temerario* il proclamare il contrario anzichè una tale conclusione. Rossini e Bellini fecero salir la musica; Bellini e Rossini la fecero discendere: questa è una verità che non può essere contraddetta senza dare in assurdità. — Del

resto non so tacervi che mi trasse al buon umore quel vostro escendere perchè si ardisse asserire il decadimento dell'arte in *faccia ai benemeriti ed operosi ingegni che sono stati gli autori del suo stato fiorentino, e che tuttavia si adoperano a mantenerla in onore*. Pensate che Rossini si sentirà mortificato perchè v'è chi protesta che la musica venne meno dacchè egli non iscrive più drammi?

Che cosa volessi io dire quando dichiarai che parlando del *decadimento dell'arte m'intesi alludere a que' maestri che dopo Rossini e Bellini comparvero su l'orizzonte teatrale*, già ve l'ho spiegato. M'intesi dire che nessuno di quei tanti che nominate come glorie presenti, e ch'io non rinominerò per non offendere il loro amor proprio, nessuno ha finora mostrato di saperci tener compenso della perdita di Rossini e Bellini. Se voi opiniate altrimenti, ed il vero non giugne a distinguarvi, io non so altro che farvi. Aggradiate l'augurio di Don Alonso e fatele di ricambio anche a me ch'è ve ne sarò obbligato. Non lascerò del resto di ricordarvi che arrampicate sugli specchi quando interrogate voi stesso s'io pretendi che quegli *astri novelli che si affacciano pur ora appena all'orizzonte* debbano di subito oscurare e vincere que' tanti soli che risplendono a pien meriggio. Mentre volete far credere che coloro che sostengono il decadimento della musica patiscono difetto di critica ragionata perchè è intempestivo, ingiusto ed assurdo proclamare la *musica scaduta in Italia perchè fra i novelli maestri che sono sorti da cinque o sei anni, niuno è che abbia oscurato quei grandi che pur vivono e fioriscono tra noi*, voi porgete una prova tale di presenza di spirito che quasi quasi fa trascolorare. E per che modo venite parlando di critica ragionata e d'ordine di tempi, voi che a carpire il trionfo della contesa asserite che il maestro Ricci, il maestro Coppola, ecc. sono sorti al teatro da cinque o sei anni? Son egli proprio astri così novelli che si possano dire jeri appena comparsi sull'orizzonte teatrale? Quanti anni sono che la *Chiara* va facendo l'eroina tra le figlie? E la *Nina Pazza* non conta già dieci buoni anni di fortuna? E l'*Ines di Castro* è forse stata generata jeri l'altro? Dove sono i *Guglielmo Tell*, le *Norme*, i *Giuramenti*, le *Bolene*, che vennero dopo questi fortunati cominciamenti ad illustrare ed ingigantire il nome musicale italiano? Chi degli altri maestri ha fatto quello che non fecero questi primi? Quasi tutti, invece di andare in su, vennero, comparvero, ed andarono in giù. Le più belle Opere di Ricci sono tra le prime: alcune delle sue ultime sono meschinità al giudizio della scienza. Coppola partì dal uido colle ali di un'aquila e vi tornò con quelle di una rondine. Nini fece la sua *Marsciaglia* e poi... e poi... Dei tanti che nominate il solo Verdi ha dato argomento di progresso col suo *Nabucodonosor*: degli altri li speriamo ancora. G. Vitelli.

STORIA DELLA MUSICA.

ORIGINE

DELLA MUSICA ECCLESIASTICA

(V. i. N. 53 e 54 di questa Gazzetta).

La scala che qui disegniamo contiene le note essenziali degli otto modi. Bisogna

por mente che ne' graduali ed antifonarii romani non si mettono che quattro linee nella nota, e solamente due chiavi si adoperano chiamate chiavi di *fa* pel basso e chiave di *do* pel tenore. Il tuono di *do* e i suoi due relativi *fa* e *sol* sono i soli tuoni maggiori; *la*, *mi* e *re* i soli minori. In questi libri di coro si trovano solamente due figure di note, la quadrata, e quella fatta a mandorla; la prima serve per le sillabe lunghe e la seconda per le brevi. Però le note brevi non erano in uso al tempo di san Gregorio. I francesi, in alcuno de' loro graduali e de' loro antifonarii moderni, agguingono una linea o una gamba alla nota quadrata, lo che serve a prolungare la sua durata.

Limiti degli otto tuoni del canto fermo.



Difficile è poter determinare precisamente l'epoca onde la musica istrumentale fu introdotta nel ministero divino. E però presumibile, e così la pensa il dott. Burney, che prima del regno di Costantino, la religione cristiana essendo perseguitata, e i suoi novelli credenti sovente turbati nell'esercizio de' loro atti di divozione, gli stromenti di musica non potessero essere in uso. Certo solamente dopo il fermo stabilimento del cristianesimo in tutto l'impero romano s'incominciò a servirsi di stromenti nelle grandi cirimonie, ad imitazione degli Ebrei, e ancora de' popoli pagani, che in tutti i tempi avevano accompagnato i loro inni e i loro canti religiosi cogli stromenti.

L'opinione generale attribuisce a papa Vitaliano l'introduzione dell'organo nella Chiesa romana verso l'anno 670, quantunque alcuni autori suppongano che questo stromento vi fosse in uso anche prima di questo tempo. Il dott. Burney cita un epigramma di Giuliano il filosofo o l'apostata verso il 560, e copiato dall'Antologia di Du Cange, come una prova che da lungo tempo esisteva.

Crede Ammonio che non si adoperasse l'organo ne' divini uffici prima dell'anno 840, sotto il regno di Luigi il Pio. Bingham (1) afferma che ciò non fu prima del tempo di San Tommaso d'Aquino, ed egli attribuisce l'onore dell'essere stato l'organo introdotto nella Chiesa a Marino Sanuto, l'anno 1290. Questo autore soggiugne: « la nostra Chiesa non usa gli stromenti di musica come sono l'arpa e il salterio per celebrare le lodi di Dio, a fine di non imitare i Giudei ». Nondimeno, per l'attestazione di Gervasio, monaco di Canterbury, gli organi erano in uso più di cent'anni avanti l'epoca ond'egli scriveva, cioè verso la fine del dodicesimo secolo o in sull'incominciare del tredicesimo, e par certo che l'ammissione dell'organo nelle Chiese precedesse di molto quest'epoca. Il greco imperatore Costantino Copronimo mandò un organo in presente a Pipino re di Francia, verso il 755, e nel 812 se ne costruì uno a Aix-la-Chapelle per Carlomagno. Secondò

(1) Nelle sue *Origines sacras*.

D. Bedos di Celles, benedettino, questo fu il primo organo che avesse i mantici in luogo di andare ad acqua (1). Nel 826, Giorgio, sacerdote veneziano, visitò la Corte di Luigi il Clemente e costruì un organo idraulico ad Aix-la-Chapelle.

Hawkins, nella sua istoria della musica dà la figura d'un antichissimo monumento di Roma ricordato da Merseus, sul quale si vede un organo. Però l'antichità di questo monumento è messa in questione da Mason nel suo Saggio sopra la musica di Chiesa. Cassiodoro, che era nato a Squillac nel 481 e che morì verso il 574, ha descritto gli organi a mantici del suo tempo nella maniera che segue: « l'organo è uno stromento composto di varie came, che formano una specie di torricella le quali per mezzo del vento prodotto dai mantici, rendono un suono forte e prolungato ed a fine di produrre gradevoli effetti, v'hanno dai lati certi congegni di legno che attratti e respinti dal suonatore, fanno sentire giuochi variati e piacevoli ». Vitruvio che fioriva un secolo avanti l'era cristiana da anch'egli la descrizione dell'organo, e san Girolamo parla di due di questi stromenti; uno che aveva dodici paia di mantici e che era udito alla distanza di quasi un miglio, e l'altro a Gerusalemme che poteva sentirsi dal monte Oliveto. L'autenticità del passo attribuito a san Girolamo nel quale è fatto menzione di questi due stromenti è messa in dubbio da Marsenne.

Riassumendo tutto ciò che abbiamo detto, non si può dubitare che gli organi sieno stati portati a una certa perfezione verso il sesto o settimo secolo, senza avere però posseduto allora quella varietà d'armonia, quella potenza di suono e il perfetto meccanismo che orna quelli che vediamo oggidì nelle nostre Chiese. Verso la fine del settimo secolo i tedeschi conoscevano gli organi; eglino sapevano suonarli e costruirne; ma non si sa come questa cognizione fosse loro pervenuta. All'epoca onde l'organo fu nelle Chiese introdotto, il canto gregoriano o canto fermo cominciò ad essere adattato alle voci nella maniera che fu in seguito chiamata *discantus*, lo che nell'infanzia del contrappunto significava *doppio canto*. Questo metodo di canto fu in prima solamente praticato coll'organo; ma fu tosto consecrato senza più all'esecuzione vocale, e da due voci, fu esteso poscia a tre, a quattro, ecc.; e i termini *triplo*, *quadriplo*, *motetto*, e *quinto* cominciarono ad essere applicati alle composizioni musicali.

Nella vita di Swithinus, scritta da Wolstan, monaco benedettino di Winchester, troviamo la descrizione d'un organo eretto nella cattedrale di questa città dal vescovo Elleg, nel 951. Egli narra che quest'organo aveva dodici mantici in alto e dodici in basso, e che vi bisognavano settanta uomini per metterlo in movimento. Era suonato da due organisti ed avea dieci tasti, e quaranta came per ciascun tasto (2). Questo era forse il maggiore organo a quel tempo, e mentre nel continente questo stromento era appena conosciuto, aveva già in Inghilterra toccato un alto grado di perfezione (3).

Non meno che la musica sembra avere la danza fatto parte de' riti religiosi dei

(1) Vedi *L'Art du facteur d'orgues*, t. 2.

(2) *Acta Sanctuariorum*, ord. S. Benedicti, publicati da Mabillon, t. VIII, pag. 617.

(3) Si vede qui la prevenzione inglese a favore di tutto ciò che appartiene al suolo dell'Inghilterra, prevenzione assai mal fondata in ciò che riguarda la musica. E.

primi cristiani. Questo si vede in uno dei sermoni di sant'Agostino: « Meglio è, dice egli, vangare e lavorare il giorno di festa che ballare. In luogo di cantar salmi sulla lira o in sul salterio, come era costume delle vergini e delle matrone, le nostre donne perdono il loro tempo a ballare, ed anche ricorrono a maestri di quest'arte. » Il P. Menestrier nota che il nome di coro che si applica ancora a quella parte delle nostre cattedrali ove i canonici e i preti cantano e uffiziano è originariamente derivato dal greco vocabolo *Χορος*, che significa danza, o compagnia di danzatori.

Dopo san Gregorio, ebbero luogo molti cambiamenti nella notazione del canto ecclesiastico, senza che però il suo sistema subisse la minima alterazione. Puntini, accenti e diversi altri segni furono adottati per indicare l'elevazione o l'abbassamento della voce, e nel decimo secolo si incominciò a fare uso delle linee o righe (1). Ve n'erano otto o nove e le sillabe erano scritte negli spazi secondo la nota alla quale ciascuna sillaba corrispondeva. Il loro posto sulla linea era indicato con una lettera dell'alfabeto posta in capo a ciascuna: lettere maiuscole per le più gravi e minuscole per le acute. Alcuna volta le note erano scritte sopra le parole e congiunte a quelle con tratti o legature. Tutte queste differenti notazioni si trovavano negli antichi libri di coro dal sesto sino al decimo secolo, e sarebbe altrettanto difficile lo spiegarle quanto il leggere una lingua della quale non si conoscessero nè i caratteri, nè la grammatica (2).

Il sistema di musica sacra adottato a Roma prevalse tosto in pressochè tutti i paesi ove la religione cristiana s'era stabilita; ma lo scisma che scoppì nel nono secolo fra la Chiesa greca e la latina impedì alla prima di adottare i cambiamenti che furono dopo quest'epoca fatti nel rituale romano, e l'antica notazione fu continuata nella Chiesa greca sino al punto in cui fu del tutto cangiata da san Giovanni Damasceno, che a quella sostituì un'altra di un genere tutto particolare che tuttavia è in uso nelle Chiese greche. Questi caratteri non esprimevano semplicemente dei suoni, ma tutti gli intervalli usati nel canto, come i semitoni, i tuoni, le terze maggiori, le terze minori, ecc., i tratti ascendenti e discendenti, colle loro differenti durate, e del pari le intere frasi.

Quanto qui si è detto è tutto ciò che abbiamo potuto raccogliere di più positivo sull'introduzione della musica nel servizio divino. Dopo la riforma fatta da san Gregorio, la musica ecclesiastica rimase stazionaria per molti secoli, finchè fu nelle Chiese introdotta la musica moderna.

(1) Qui pare vi sia contraddizione con quanto l'autore ha detto precedentemente.
(2) Il sig. Stafford è in errore; vi sono ancora alcuni musicisti eruditi che ottimamente leggono la musica scritta in tutti questi sistemi di notazione. F.

NOTIZIE VARIE.

Nel trattenimento musicale che la mattina di domenica scorsa si diede nella sala del nostro Ricordi, si distinse il rinomato concertista d'arpa sig. Parish-Alvars, il quale eseguì mirabilmente una molto brillante fantasia sul *Mosè*. — Ogni qualvolta ci accadrà di far cenno di qualche privata accademia, autoporremo menzionare con lode la buona esecuzione dei

pezzi strumentali, perchè ne sembra che duri ormai troppo a lungo nel nostro pubblico l'indifferenza per la musica di questo genere, e ciò con non poco danno dell'arte.

L'operoso e benemerito Editore di musica Ricordi ha testè pubblicato un pregevole opuscolo intitolato: *Mozart e le sue creazioni*. È questo dovuto alla dotta penna del dottor Lichtenhal tanto lodato quale eruditissimo ed instancabile bibliografo. — Parleremo quanto prima e con particolare amore di questa importante pubblicazione. Intanto facciamo voti perchè si offrano spesso al pubblico desideroso d'istruirsi delle opere di critica e di storia musicale. Questo genere di studi è al tutto trascurato in Italia, ove sono ben rari i maestri e professori di musica i quali della loro arte sappiano più in là di quanto è strettamente necessario ad esercitarla. Non crediamo opportuno domandare se ciò basti.

Diamo alcune notizie musicali quali ci vengono trasmesse dalla Germania per il giornale carteggio. — Sivori, di ritorno dalla Russia, viaggia nelle contrade del Reno e del Meno. Dieci quattro Accademie a Francoforte, in teatro, e solo a cagione della stagione troppo calda non riuscirono brillanti al pari di quelle di altri celebri artisti, avendo egli piaciuto moltissimo. Possiede un maneggio pieno di franchezza, dirama quasi di audacia. Nel suo suonare domina sempre un squisito sentir musicale, e per quanto è delle difficoltà, ci pare se ne rida. Avuto riguardo alla giovane età dell'artista, alla sua modestia, al suo amore dell'arte e alla sua nobile ambizione, vi è luogo a concepire le più belle speranze del suo avvenire.

Ultimamente al teatro di Francoforte si riproduce il capolavoro di Cherubini *Les deux Journées*. Questa musica sparsa di fresche melodie, malgrado i suoi quarant'anni, robusta di eletta armonia e piena di effetto nella strumentazione, eccitò l'entusiasmo del pubblico e degli intelligenti (1).

In questa medesima città la *Fille du Regiment* di Donizetti venne accolta con favore.

Delle piccole feste musicali, delle diverse società di canto e d'altre simili solennità filarmiche deve tener conto chi voglia formarsi idea quanto sia viva in Germania l'amore della musica e in ispecie della musica concertata, e come ella sia tra le passioni più profonde del popolo tedesco. Di così fatte solennità musicali se ne danno in piccole città il cui nome a mala pena è noto, eppure le sono tali che farebbero invidia quell'accordo perfetto, per la buona scelta, e per la superiore esecuzione strumentale, alle pompose accademie di alcuni teatri che sono pur vantati primari nel mondo. Neustadt, a cagion d'esempio, ebbe ultimamente la sua festa musicale, e tra le altre dette composizioni, vi si eseguì il *Stabat Mactabo* di Haendel. A Friedberg alcune centinaia di cantanti si sono radunati per eseguire il *Te Deum* di Neukman. (E qui aggiunge il nostro corrispondente) « Vi parlo di musiche delle quali voi altri filarmonici italiani non avete mai udito neppure il nome; eppure vi assicuro che sono tali che se sapeste udire per apprezzarle, vi farebbero gran senso. Ma bisognerebbe che rinunziaste a sentire dei motivi e delle frasi sollecitanti, e dei graziosi scherzi di gola! »

Nelle città di primaria importanza non vi ha occasione di qualche straordinaria solennità in cui la musica non rappresenti la parte principale. A Maganza ove i naturalisti tedeschi devono radunarsi quest'anno, si attende già alle prove del grandioso concerto che ivi deve essere dato in costosa circostanza.

Listz, così l'or citato giornale, è tornato a Parigi dopo essere stato decorato a Liegi e coronato a Brusselles. — Nel passaggio di Listz, aggiunte, si legge come marca del latore il seguente motto: *Celebritate sua sat notus*.

Abbiamo già accennato in questa Gazzetta che dietro proposta del ministro dell'interno il consiglio municipale della città di Parigi ha deliberato che il nome di Cherubini venisse dato a una nuova Contrada. È noto che l'onore medesimo venne accordato a Boieldieu, ma prima che il nome del compositore venisse legalmente iscritto, il nome glorioso di Navarino aveva occupato il posto a quello destinato.

Il celebre violinista francese Alessandro Batta fu invitato a prender parte alle feste che danno darsi a Salisburgo in onore di Mozart, le quali saranno dirette da Meyerbeer, da Spohr, e da Lachner.

A Vienna nel corso del passato inverno si diedero 120 Accademie, la maggior parte di musica strumentale. — Gli Stati del tanto rinomato *Accademia della Musica Antica* a Londra, proibiscono l'esecuzione delle opere de' maestri viventi, epperò quell'accademia si af-

(1) Doppochè la morte rapì Cherubini al mondo musicale, in Inghilterra, in Francia, in Germania, si notò un grande fervore nel volere riprodurre e applaudire le più dette composizioni. *Nella sola Italia, la patria del grande artista, neppure una delle sue Opere, fu tolta a quell'oblio ove da sì lungo tempo si giacciono le più classiche musiche. Assumerrebbe un grave incarico e sarebbe chiamato a dire delle poco gradite verità chi pigliar volesse a spiegare le cause di questo fatto.*

frettò questo passato inverno ad eseguire la Grande Messa in re minore di Cherubini per addimostarone quale interesse a lei ispirava il celebre compositore italiano recentemente rapito all'arte e a' suoi moltissimi amici e ammiratori.

Leggiamo nella *Gazette Musicale* di Parigi — La Messa di Requiem eseguita il tre agosto a Nîme-Dano sotto la direzione de signori Paul e Danjou, addetto alla Metropolitana, era stata ridotta a quattro parti dal secondo dei due valenti artisti o nominati. Essa fu cantata da trecento voci scelte, accompagnate dall'organo e da sedici contrabbassi.

Nella Messa funebre celebrata a Bade per l'esequio del Duca d'Orleans si eseguì dai cantanti dell'Opera il famoso *Requiem* di Mozart.

Nel Festival che si darà a Norvick nel prossimo settembre si produrrà un nuovo Oratorio di Spohr *La caduta di Babilonia*.

L'Opera di Mozart *Così fan tutte* venne eseguita a Londra da Lablache, Rubini, mad. Persiani e Molteni, con molto successo. *Gli artisti*, dice un foglio francese, *si elevavano all'altezza delle ispirazioni del maestro de' maestri*. I Giornali inglesi aggiungono: « Di tutte le partizioni che da gran pezzo si udirono al nostro real teatro italiano questa è quella che udiamo eseguita con miglior accordo e finitezza. In quest'Opera si discoprono novelle bellezze ad ogni volta che la si ascolta. Grande Mozart! »

Gli *Ugonotti* di Meyerbeer si udirono di nuovo al *Grand'Opera* di Parigi con moltissima soddisfazione. « I veri intelligenti, non già i frivoli così detti buon-gustai (così un foglio parigino) ne gli amatori delle frasche-rie, e delle arie di accademia, hanno nuovamente ammirata la profonda ispirazione che fu sì piena di colore e di anima questa musica del gran greco ».

Ultimamente deve essersi eseguito a Bordeaux lo *Stabat* di Rossini, diretto da Labarre, col signore Mainville-Fodor, Labarre, e coi signori Inchiudi e Dupont. La società Elvetica di musica a Losanna ha dato nella sua cattedrale uno di quei grandi festivali che lasciano incancellabile memoria. Lo *Stabat* di Rossini vi fu eseguito da settecento cantanti con un perfetto accordo. Erasi prima eseguita una Sinfonia di Beethoven. La seconda parte fu tutta occupata dall'esecuzione del *Tauba* di Mendelssohn. Questa bella partizione destò la meraviglia dell'uditorio; il N. 7 specialmente produsse una profonda impressione, e il finale della sacra composizione coronò l'opera tra la commozione generale.

Leggiamo nel *Monte Musicale* — Alcuni giornali fecero correre voce che Meyerbeer rinusava di consegnare la partizione della nuova sua Opera il *Profeta*, per non essere persuaso del merito di madama Stoltz. Questo fatto è pienamente falso. L'illustre compositore apprezza in ispezial modo i talenti drammatici; ora, a questo titolo, non si potrà negare il primo posto a madama Stoltz. Il signor Meyerbeer non ha peranco udito questa cantante, ma noi sappiamo da buon canale che è dispostissimo ad affidarle la parte che le è dovuta nel suo *Profeta*. Non è dunque punto vero che si trattò di scritturare la signora Löwe.

In rettificazione delle varie notizie inesatte pubblicate dai giornali, il comitato per l'erezione del Monumento di Mozart a Salisburgo pubblicò un avviso in data del 11 corr. agosto, nel quale rende noto che l'inaugurazione di quel monumento avrà luogo definitivamente il giorno 4 settembre p. v. e le feste musicali incominceranno il 29 agosto.

Si asserisce che il sig. Stunz, primo maestro di Cappella della Corte bavarese, comporrà e dirigerà la musica in occasione dell'inaugurazione della Walballa nel prossimo autunno (1).

(1) La Walballa è un Tempio della Gloria, due leghe distante da Ratibona, fondato da S. N. il Re di Baviera, ove sono collocati i busti di più centinaia di illustri alemanni.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.
DI GIOVANNI RICORDI.

MOZART E LE SUE CREAZIONI

MEMORIA

Scritta in occasione dell'inaugurazione del suo monumento a Salisburgo in settembre del 1842

DEL DOTTORE

PIETRO LICHTENTHAL

Fr. 1 50.

NOTTURNINO

A quattro voci di donne sole od uomini soli

COMPOSTO DA

PLACIDO MANDANIEI

Fr. 1 50.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 36. DOMENICA
4 Settembre 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposite eleganti frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire, parlante, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'éprouver.*
J. J. Rousseau.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

ESTETICA MUSICALE.

IMITAZIONE SUBBIETTIVA.

(Tedi 4 fogli 19, 22, 23, 24, 26, 28 e 34).

MERCADANTE

Finale del Giuramento.

XXXVIII. Elaisa ama Viscardo d'un amor sì potente che l'esserne riamata si è fatto per essa un'assoluta necessità della vita; ma Viscardo ama Bianca, ne è corrisposto, e non sente per Elaisa che disprezzo. La scoperta di un tale amore è per questa un colpo mortale; nel primo impeto di disperazione essa vorrebbe svenare la rivale; ma un pegno di riconoscenza scoperto al collo della medesima le fa cangiar pensiero. E poi, qual pro di una vendetta? Null'altro che l'odio implacabile di Viscardo. Non vi ha che un mezzo per ottenere da lui qualche sentimento simile all'amore ed essere ad un tempo fedele al fatto giuramento: farlo felice salvandogli l'amata e ponendola in suo potere. Ma dopo un tale sacrificio potrà ella sopravvivere? No. Un cuore dominato da sì imperiosa passione non può tollerare che l'oggetto amato viva in braccio ad altro amore.

È forza morire, ed Elaisa per ottenere su Viscardo la massima delle vittorie ha risoluto morire per di lui mano mentre gli ridona l'amata; e vi riesce. L'innamorato di Bianca credendola morta per mano di Elaisa ha appena vibrato nell'ebbrezza dell'ira il mortal colpo che Bianca si desta, ed egli intende da chi e per chi fosse salvata. Prima di spirare sa Elaisa di aver riportato sul cuor dell'amato una tale vittoria per cui ogni suo palpito d'amore dovrà ricondurla al pensiero colla memoria del suo eroismo, e forse dovrà amarla quanto la stessa Bianca. Ecco una morte beata.

E il concetto di Mercadante corrisponde pienamente all'affetto, e la soavità della melodia è fatta anche maggiore da quella di corno inglese che s'accoppia al canto, quasi fosse il sentimento d'Elaisa personificato. Il tono non passa al minore che all'addio di estrema dolorosa separazione. Abbiamo accennato questo tratto: si esaminino pure tutta l'Opera, o ad eccezione di alcune sconnesioni e durezza d'armonia in cui cadde l'autore forse per troppo desiderio di novità e di una forza spesso so-

verchia ed opprimente d'orchestra, vi si troveranno di molte bellezze (1).

Fra le recenti Opere alcuni altri esempi potremmo citare di belle espressioni musicali, ma e perchè sarebbe un dilungarci di troppo, e perchè correndo a mano di tutti è facile allo studioso lo esaminarle da sé, e perchè anche fra gli antichi, il cui nome non suona più che nella memoria di pochi, abbenchè degno di lunga ricordanza, anche fra gli antichi, dico, bellissimi esempi si rinvengono meritevoli di osservazione, ne piace un almeno trascriverne col quale porrem fine a questo capitolo.

L'esempio che proponiamo è un duetto dell'esimio Mayr nella *Ginevra di Scozia*, argomento tratto dall'Ariosto; e servirà a meglio dimostrare che, ove vi è verità di espressione e calore di affetto, il bello è di tutti i tempi, né punto soggiace alla volubile moda.

XXXIX. Ariodante prode guerriero di ventura ama ed è riamato da Ginevra figlia del Re di Scozia. Un vile e invidio duca, mal sofferendo vederlo in favore, astutamente il viene tacciando di follie, e volendo dargli a credere ingannatrice l'amante gli propone di fargli vedere coi propri occhi come esso duca è accolto di notte tempo dalla principessa.

Dato il convegno, ed avendo fra le damigelle di Corte una druda la persuade ad accoglierlo vestita degli abiti di Ginevra, e con tal mezzo trae in inganno Ariodante, il quale mal sofferendo un tanto tradimento risolve di togliersi la vita. Impedito di ferirsi dal fratello Lurcanio che furtivamente e temendo insidia l'aveva seguito, si precipita da uno scoglio; se non che pentitosi ad un tratto, ed abile essendo al nuoto poté salvarsi e fuggire di là. Testimonio del fatto e dolente del perduto fratello, Lurcanio accusa al Re Ginevra come impudica, la quale secondo le

(1) Per quel che è dell'istromentazione (che a noi in questo *Giuramento* sembra piena di magistero scientifico non solo ma ed anco in più luoghi ispirata dalle più fine intenzioni drammatiche) non possiamo omettere una singolare osservazione critica. Perchè mai il detto e riflessivo Mercadante poté dimenticare la convenienza e la verità scenica al punto da introdurre la banda militare nella camera da letto di Bianca? (Veggasi la stretta del finale dell'atto primo). Forse per avere un aumento di mezzi a rendere più romorosa la chiusa della prima parte del dramma? Ma un compositore dell'alta pretta di Mercadante ha egli bisogno di ricorrere, anche commettendo un imperdonabile controsenso, a simili ripieghi? E poi chi saprà provarne che l'intensità dell'effetto nei finali deve essere in proporzione del rumore che si fa cogli aiuti stromentali? E quando i signori compositori vorranno emanciparsi dalla pratica ormai diventata quasi obbligo pedantesco di terminare il primo atto delle Opere col fracasso dei tutti?
L'Estens.

leggi dello Stato avrebbe dovuto perire se fra un mese non fosse difesa da un campione in campo chiuso contro l'accusatore. Pubblicato il decreto ne giunse la nuova ad Ariodante il quale benchè persuaso della di lei reità, mal sofferendo che essa ne debba morire, ne presentandosi, già quasi spirato il termine, altro campione, risolve difenderla; perlocchè assunte sconosciute insegne venne alla Corte. L'uso concedeva un segreto abboccamento al campione coll'accusata, ed è questo che forma il duetto di cui si tratta, nel quale è espresso il tumulto d'affetti dei due personaggi.

La situazione è sommanente drammatica. Il guerriero che sta per esporre la sua vita a sostenere l'innocenza di Ginevra si fa qui suo accusatore, e colle minacce di morte e con un furore a stento represso che dagli atti, dalla voce, e dallo sguardo non ostante la visiera traspare, costituisce per essa un inesplicabile tormentoso mistero, che non può spiegare fin che crede perito l'amante. « Oh! se dall'ombra tornasser gli estinti » dice ella, e la già scorta rassomiglianza la rende ansiosa di conoscerlo, di essere creduta innocente non meno che di far salva la di lei vita che è in estremo pericolo. Né meno agitato è l'animo d'Ariodante fra il credere, o a ciò ch'ei vide cogli occhi proprii, o alla sicurezza con cui Ginevra persiste a dirsi innocente.

Osservate con quanto affetto Ginevra pronunzia quelle parole « Per pietà, del non lasciarmi. » Notate di quei terribili note è vestita la risposta del guerriero « Questo volto non vedrai - Se non cado al suolo estinto, » e l'orrore dipinto ne' due seguenti versi: « Di pallor mortal dipinto - Ti farà d'orror gelar ». Si noti a passo a passo come in tutto questo dialogo la musica è vera espressione dei moti dell'animo, e seguendo la parola che succede senza alcuna ripetizione varia la modulazione ed il ritmo degli accompagnamenti or tranquilli or agitati, or frementi secondo che il senso lo esige.

Ma gli affetti sono giunti a tale tumulto, a tale angoscia che richiamano per un momento intorno al cuore tutte le potenze vitali. Ecco l'adagio preceduto da una modulazione che non apparisce per nulla oziosa, perchè anch'essa espressiva; ecco l'*à due* semplicissimo ma pieno di verità e soltanto lungo quanto è supponibile possa durare in tanta tempesta un'apparenza di calma.

Ripreso vigore Ariodante vuole involarsi, Ginevra insiste perchè si sveli, la sua insistenza vie più lo adira, e già sta per pa-

lesarle quel nome, per iscoprirle quel volto ch'ei crede doverla come un fulmine annientare... Suona la tromba che chiama al campo. L'agitazione è al colmo, cessa la melodia che più nol comporta l'affetto; tronchi sono gli accenti, il ritmo solo può spiegarne la foga. Che di più appassionato di quelle parole «Mi manca l'anima?» Che di più lacerante di quel grido di Ginevra che precede di poco le ultime cadenze, e si ripete nell'ultima?

Giovani! Di bellezze musicali si semplici in apparenza e si vere di rado se ne incontrano e fra i moderni, e fra gli antichi: studiatele.

(Sarà continuato)

SCHIZZI BIOGRAFICI.

ALESSANDRO SCARLATTI.

(Vedi il foglio N. 35.)

Veramente un'epoca memorabile nell'arte è riguardata quella dell'anno 1680 quando Alessandro Scarlatti fu chiamato a rendere in musica il dramma *Onestà in amore*, da rappresentarsi in Roma nel palazzo della reina Cristina di Svezia, la quale, dopo la sua abdicazione al trono che fu nell'anno 1654, aveva fermato sua dimora in quella capitale dell'orbe cattolico. Questa fu la prima Opera drammatica che di Alessandro fosse al pubblico rappresentata, e valse ad aprire nuova strada ai maestri di questo genere di musica; imperciocché le arie che fino allora non avevano un ritmo ben definito e senza più erano espresse con grezza e povera melodia, incominciarono per opera di lui, a disegnarsi in cantabile convenientemente spazioso e oltremodo gradevole ad ascoltare, lo che parve allora un miracolo. Similmente il recitativo che prima era una semplice e quasi piana declamazione, avvengachè per opera del Carissini prendesse un andare più musicale, fu però dallo Scarlatti reso più nobile, e molto acquisto di bontà e di efficacia per lo sostegno adattato dell'armonia degli stromenti che a quando a quando ne dirigevano e contrassegnavano la modulazione: la qual cosa non costumandosi in prima, era cagione che il recitativo, così sprovveduto, era costretto a languire nell'uniforme monotonia del suono onde era impresso con detrimento della espressione de' variati sentimenti della poesia. Quest'arte di modular il recitativo e di istromentalo, in processo di tempo, mirabilmente si migliorò ed accrebbe sino all'abuso, e non mancano esempi di moderni recitativi che altro non hanno di questo genere di musica che il nome, essendo troppo sovente intramezzati di ritmi, e troppo carichi d'istromentazione con danno della varietà dell'effetto; la qual cosa spesso è cagione di sazietà e di noia negli uditori.

Non è a dirsi quanto plauso e favore ottenesse la detta prima Opera dello Scarlatti in Roma. Basti che d'allora in poi vennero meno nella comune estimazione quelle Opere che d'altro pregio non andavano adorne se non di quello che poteva loro prestare la scienza del contrappunto e l'ingegnoso modo di far giuocare più parti sopra un soggetto: arte di puro calcolo che non ammette varietà di movimento, e che non può non inceppare e turbare il verosimile della scena. Ma non

si creda che lo Scarlatti poco fosse valente contrappuntista: egli solamente schifò lo sforzo scientifico in quanto che male ei si conveniva al melodramma, ma diede mai sempre saggio di molto essere innanzi in questa parte nelle sue sinfonie, nelle suonate, in molte delle sue cantate; nei quali generi tutti di musica egli usò però una maniera nuova ed originale; onde fu detto non avere Alessandro mai imitato altro maestro se non lui medesimo. Anzi, rispetto alla sinfonia, vogliamo osservare che a' quei di solo un modo si conosceva di trattarla e questo era quello inventato da tutti e da tutti gli altri seguito: non però da Scarlatti, che un nuovo e tutto suo proprio ne introdusse, il quale è poi stato in appresso adottato da tutti i compositori, e con poche modificazioni, rispetto alla disposizione delle parti o dei membri, è pervenuto sino ai tempi moderni. Questo modo è stato abbandonato da molti degli odierni compositori italiani, a' quali è piaciuto piuttosto attenersi alla maniera di trattare la sinfonia introdotta dai tedeschi, o di comporla in forma più capricciosa e variata a loro talento. Né si pensi che le opere drammatiche di Scarlatti spirino poco fondamento di scienza musicale, perchè, per avere Alessandro fatto uso moderato delle fughe e de' canoni, non però del tutto gli escluse dal suo melodramma come avrebbe potuto fare, ed oltre a ciò fece prova di quell'artistico sapere affatto indipendente dai suddetti argomenti scientifici il quale specialmente consiste nel trattare con isquisitezza di gusto le molteplici combinazioni dell'armonia; nel qual magistero, siccome dalle sue Opere possiamo vedere, egli fu, secondo quei tempi, valentissimo.

Il lieto successo dell'*Onestà in amore* fu cagione che altre opere fossero ad Alessandro allagate pei teatri di Roma, le quali non meno della prima furono accolte con favor singolare; tanto che la fama della sua virtù oltremonte, fu successivamente chiamato e al regio teatro di Monaco in Baviera e a quello imperiale di Vienna; onde carico di onori ritorno in patria e fu meritamente dovunque avuto in conto del miglior maestro che a quel tempo fosse in Italia. Si diede allora a comporre musica da Chiesa, e prodigioso è il numero delle sue opere di questo genere piene di profonda scienza armonica, state poscia proposte a modello e dal cui esempio ed imitazione dobbiamo riconoscere quel tanto che ancora di meglio ne fecero i grandi maestri che uscirono dalla sua scuola. Nel Regio Collegio di musica in Napoli si conservano ancora molte sacre composizioni dello Scarlatti, fra le quali s'hanno in maggior pregio un *Memento, Domine* a quattro parti senza basso alla maniera di Palestrina, uno *Stabat Mater* a due voci con due violini e viola, un' *Antifona* a otto parti reali in due cori e la *Passione* descritta da san Giovanni, con violini e viole. Vogliamo osservare che la maniera usata dallo Scarlatti nelle sacre composizioni non differisce da quella che egli usò nelle cose profane se non in una certa gravità di stile più conveniente al luogo santo e al senso religioso de' sacri testi: onde è presumibile che a' quei di gli fosse opposta la menda di degenerare in modi convenienti alla musica profana, que' che abbiamo veduto essere stata mai sempre mossa contro tutti i compositori che si sono ingegnati di adoperare nelle lodi divine il meglio dei mezzi che offriva l'arte de' loro tempi. Come

che fosse a' tempi dello Scarlatti, certo è che in appresso le sue sacre composizioni sono state proposte a modello di musica veramente religiosa.

Prodigioso è il numero delle cantate, serenate, canzonette e madrigali di Alessandro Scarlatti, opere avute tutte in conto di lavori eccellenti di contrappunto e di espressione. Alcune delle sue cantate furono ridotte in duetti da quel grande armonista e compositore stromentale, Francesco Durante, come avremo a dire in appresso se verremo a descrivere la vita anche di quest'ultimo. Fra le serenate dello Scarlatti celebre è quella a quattro voci ch'ei compose nel 1725 per le sponsalizie del principe di Stigliano; fra i madrigali, quello a cinque voci: *Cor mio deh! non languire*; e fra le cantate, l'*Arianna* e la *Stravaganza*.

Si conoscono ancora di Alessandro due tomi di suonate per combalo. Ma il genere di musica nel quale deve l'arte riconoscersi da lui grande aumento e splendore quello è della musica drammatica; nel quale mostra che egli non facesse ritratto da nessuno de' suoi predecessori, come appare evidentemente all'incontro che tutti i suoi successori abbiano fedelmente in questa parte calcate le orme di lui. Oltre all'*Onestà in amore* sono celebri fra i suoi melodrammi la *Didone abbandonata*, il *Ciro riconosciuto* e la *Caduta dei Decemviri*. Né prima dello Scarlatti aveva la musica italiana ottenuto il favore e la preferenza presso ogni altra nazione, onde si vuol retamente giudicare che per le grazie singolari e attrattive delle opere di lui la musica italiana mirabilmente incominciasse a propagarsi ovunque e rendersi per tutto popolare ed accetta. E ne fa fede il *Leré*, poeta francese, il quale ne' suoi canti: *les dons des enfans de Latone*, stampato a Parigi nel 1754, pone lo Scarlatti in capo al triumvirato de' maggiori ingegni musicali dell'epoca, e conclude dando il vanto all'italiana sopra ogni altra musica.

Ma se grande fu il nome di Alessandro Scarlatti come compositore, non minore è la fama di lui come capo e principal fondatore della famosissima scuola napoletana, dalla quale sempre sono poscia usciti in ogni tempo in maggior numero gli astri primarii della musica italiana. Leonardo Leo, Nicolò Porpora, Domenico Scarlatti, Adolfo Hasse, detto il Sassone e lo stesso Pergolesi, ebbero tutti agio qual più qual meno intimamente di attendere a' suoi insegnamenti. Ma fra questi, più furono famigliari discepoli di Alessandro, il suo detto figliuolo Domenico e il Sassone. Quest'ultimo in vita sua mai si mostrava abbastanza pago di celebrare e levare a cielo le opere di Alessandro, esprimendosi che nessun maestro gli andava innanzi quanto alla parte dell'armonia. Sacchini, quando in Venezia tenea scuola di canto, si valea come per testo delle cantate di Alessandro Scarlatti, e non finiva mai alcuna delle sue lezioni senza baciar il libro che le conteneva.

Alcuni attribuirono ad Alessandro l'invenzione del *da capo*, ed alcuno scrittore, biasimando questo trovato come pernizioso alla verità della scena, ne attribuisce la scoperta a un certo Ferri. Come che sia, certo è che il ripigliare il motivo e il ripetere a quando a quando la frase, ad imitazione dei lirici cantici, è cosa molto confacente alla musica e gran sorgente di diletto negli ascoltanti. Solo è da porsi considerazione a non far luogo al *da capo*

se non quando il senso poetico delle parole li comporti, il che per altro accade ben di rado.

Venuto Alessandro alquanto in vecchiezza, poco più scrisse di cose profane e solo attese a comporre per Chiesa, ne mai lasciò il suo prediletto suono dell'arpa nel quale fu sempre valentissimo esecutore: e attesta il Quarez di averlo udito a suonare in principio dell'anno 1725. che fu anche quello della sua morte: alla quale si sottopose il dì 24 ottobre dell'anno medesimo, con gran compianto de' suoi discepoli e di tutta la città. Fu dato onorato sepolcro alle sue spoglie nella cappella de' Filarmonici palatini dedicata a santa Cecilia nella Chiesa de' soppressi Carmelitani di Montesanto, ove ancora si legge un pomposo epitafio latino che tutte commemora le virtù dell'illustre defunto.

Il cav. Domenico Scarlatti, figlio di Alessandro, riuscì eccellente compositore e del pari che suo padre valentissimo suonatore di arpa. Dimorò in Venezia, in Roma ed in Madrid ove ammaestrò nella musica la principessa delle Asturie che fu poscia regina di Spagna. Sono ben note le sue suonate per cembalo, alcune cantate, e il dramma la *Merope*. Morì egli nel 1757. Ancora Giuseppe Scarlatti, figlio di Domenico, nato in Napoli intorno all'anno 1718 riuscì buon compositore e molti drammi italiani seri e burleschi pose in musica pel teatro di Vienna ove morì nel 1776. Il suo stile molto è lodato per grazia e facilità.

C. Mellini.

CRITICA MELODRAMMATICA

I. R. TEATRO ALLA SCALA

OSSERVAZIONI VARIE.

Nel *Giuramento* di Mercadante, riprodotto dopo tre o quattro anni sulle scene della Scala, e infelicemente riuscito per ragioni che vano ora sarebbe l'enumerare, si è distinto il tenore sig. Guasco. Egli è lodato per un porgere naturale, scervo di affettazione e di manierismo nell'espressione degli affetti, e nondimeno a sufficienza sentito, ed ove la situazione il comporta, caldo ed animato. Nei modi di canto del sig. Guasco, dotato di buona e omogenea voce di tenore ch'egli non guasta con isforzi di cattiva scuola, è anzi tutto gradita una tal quale spontaneità che non lascia scorgere né la fatica né lo studio. - A questo scopo debbe tendere principalmente ogni arte consecrata al diletto e alla commozone. Un altro pregio del sig. Guasco è l'intonazione, alla quale egli è fedele per abitudine; ché se talvolta qualche voce non gli esce precisamente misurata, non è egli certo l'ultimo ad accorgersene, come suol troppo spesso accadere anche a molti cantanti che si dicono o sono detti di primo cartello; non è egli l'ultimo ad accorgersene, dicevamo, e tosto se ne raddrizza ed impedisce così que' tremendi effetti che suol cagionare l'imperturbabilità e la perseveranza del cantare stonato, venuto sì brivamente di moda ai nostri gloriosi giorni musicali. Ci par singolare cosa di dover comparire elogi ad un primo tenore della Scala per la buona intonazione! e uno stesso come se lodassimo un valente letterato già autor di lodati scritti, perchè sa bene l'ortografia, ovvero perchè non inciampa nella sintassi grammaticale!

La buona e sicura intonazione dovrebbe essere il primo elemento di chi comincia a far prova di sé nel canto al cospetto del pubblico; al modo stesso che il primo elemento di un ballerino è il saper star ben ritto e in bilico sulle gambe. Siamo sicuri che il sig. Guasco è della nostra opinione, e forse sorride in sé dell'importanza che abbiamo data alla sua abilità nell'intonare. Però rifletta che non fu senza un perchè se insistemmo a lodarlo per questo. In molti casi è duopo volgere un complimento ad uno, onde indirettamente l'altro o gli altri vicini ci capiscano dentro un rimprovero per sé stessi, e facendo, come si suol dire, l'indiano, ne profitino alla bella e meglio, se pure ciò sta in loro facoltà.

Un altro encomio che vogliamo dare al sig. Guasco si volge alla sua azione, non punto di maniera accademica, ma giusta, ma sobria, ma naturale. Abbiamo udito taluni accusarlo di poco animato e anzi freddo porgere drammatico. Noi non facciamo gran conto di simili rimproveri, perchè sappiamo che è spesso facile nel giudicare così di canto come di azione, il confondere il fare suaniato e l'esagerazione per calore, e intensità di sentimento. L'impostura è odiosa in tutto, ma nelle arti è insopportabile. Quanti artisti cantanti, a chi li vede sul palco contorcersi, scarmannarsi, cacciar occhi a dritta e a sinistra, dimenar le braccia incessanti con atti da esorcizzatori, pajono gli esseri più passionati e sentimentali del mondo, e a conoscerli dappresso, sono le anime più fredde e lasagnone! - Tutto quel contorcersi e scarmannarsi, tutto quel spingere di voci a mo' di singhiozzi e di gemiti, non sono che cose di artificio, malizie studiate, finzioni per ingannare il pubblico e buscarsi degli applausi. E all'opposto quanti cantanti che a riguardarli sulla scena, avari di gesti e di movimenti, composti della persona, non facili a contrazioni di volto, ad occhiate da spiritati, si direbbero freddi e passivi, e invece sentono moltissimo, e ne danno prova a momento opportuno, e non sciupano l'espressione e il far tragico ad ogni più insignificante punto dell'azione. O ci inganniamo o ne pare che il bravo sig. Guasco sia da porsi in questo novero. Se avverrà ch'egli abbia a prodursi in qualche Opera che nel complesso dell'esecuzione riesca più felicemente di quel che sorti la riproduzione mal consigliata del *Giuramento*, ci occuperemo di lui con più deliberata attenzione, e faremo di esaminare più per dettaglio il suo valore non solo, ma anche i difetti che per caso ci verranno in lui osservati.

Chi ami sapere come la pensiamo noi intorno al merito della musica di questa bella partizione di Mercadante voglia dare una scorsa all'articolo messo in capo al presente foglio, ove il nostro valente collaboratore il maestro R. Bucheron offre l'analisi del miglior pezzo dell'Opera. Però per conto nostro aggiungeremo che ne sembra dovere osservare nello spartito alcune inequaglianze di stile, il quale talora accenna alla maniera belliniana, talora sa del fare più rifiorito e ritmizzato, proprio della scuola di Rossini, talora infine, e specialmente nella concertazione e nello stromentale, rivela lo studio de' grandi modelli oltremontani; il tutto però temperato e fuso con un'arte e con una finitezza veramente degna di quel dotto compositore che è Mercadante.

Intanto accenniamo di passaggio che erano a nostro credere coloro i quali, nel

lamentare in Mercadante l'abuso degli effetti stromentali, accusano di questa menda una tal quale sua tendenza a imitare troppo dappresso la musica tedesca. Se codesti signori critici si dessero la pena di osservare le partiture dei grandi compositori alemanni si persuaderebbero di leggieri che, come è falso il credere che il merito loro principale stia nella complicazione contrappuntistica e nella scientifica astruseria, così ingiustamente si appongono coloro che si credono essere carattere principale di quella scuola, non che della scuola francese, il soverchio fragore della instrumentatione. A persuadersi di ciò basterebbe un'occhiata che ei gettassero ai capolavori musicali di Haydn, di Mozart, di Weber, di Beethoven, di Meyerbeer, di Auber, di Onslow, ecc. Ma d'ordinario coloro i quali scagliano le loro sentenze di condanna sulla musica drammatica d'oltremonte, non fanno altro che far eco pappagallescamente a certe vecchie pregiudicate opinioni, e dei pregi veri o dei difetti di quella musica nulla affatto ne sanno, perchè essa è tra noi poco meno che sconosciuta. Come quella che da troppo lungo tempo dorme sepolta ne' magazzini de' nostri editori, per lasciar tutto il posto alle Operucce più facili, più gustose per gli orecchianti, e quindi più popolari, de' molti maestri indigeni. E fuor di dubbio che Mercadante ha studiato e molto seriamente studiato i capolavori musicali tedeschi ed anche i francesi, ma da quell'artista insigne ch'egli è, gli ha studiati per impararne ben altra cosa che non le mere ricercatezze armoniche o i modi da far molto fracasso con una piuttosto che con altra data combinazione di stromenti. In Mozart, in Beethoven e in Weber, l'autore del *Giuramento* e della *Festale*, avrà bensì osservato la grand arte di essere veramente ispirato nell'invenzione, sicuro e ardito nella espressione degli affetti e nel linguaggio delle passioni, libero dai ceppi delle formole nella imitazione pittoresca, e tutto ciò con semplicità, con spontaneità, con sobrietà dei migliori mezzi della scienza e dell'arte, ovvero con solo quel tanto di quella e di questa che basta alla verità relativa e giustezza dell'effetto.

Il biasimo che può darsi a Mercadante per avere, nelle ultime sue Opere (e principalmente nel *Bravo* e nelle *Illustri Rivoli*), abusato dei mezzi stromentali, ed essersi addimostrato troppo povero di spontanee, geniali ed espressive ispirazioni melodiche, è al tutto indipendente dalla sua predilezione allo studio dello stile melodrammatico de' sommi tedeschi, ma vuolsi accagionarne in parte la falsa tendenza del gusto del pubblico, in parte la penuria di cantanti della vera e buona scuola, ecc., in parte il genere bislacco delle così dette tragedie liriche ultimamente venute in voga e per la più parte consistenti in forzate e strampalate situazioni drammatiche, per rendere musicalmente le quali è bisogno al maestro di dare nell'esagerazione e nel falso, per non mostrarsi da meno del poeta. E quest'ultima causa (unita a una tal quale stanchezza di fantasia, forse momentanea) è, a parer nostro, quella che maggiormente influì a modificare l'ingegno melodrammatico di Mercadante, e lo trascinò a deviare, nelle ultime sue produzioni, dalla bella strada sulla quale ei s'era messo e alla quale, se non è tornato col *Proscritto*, saprà ridursi a prima occasione. B.

GAZZETTA MUSICALE

N. 37. DOMENICA
14 Settembre 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions. peint tous les tableaux, rend tous les objets, sonnet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émeouvoir.*

J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla *Gazzetta* e all'*Antologia classica musicale* è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola *Gazzetta* per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della *Gazzetta* in casa Ricordi, contrada degli Omeoni N.º 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

STUDJ BIOGRAFICI.

GIOVANNI WOLFANGO MOZART.

Chi voglia formarsi una ben chiara idea della diversità che corre tra il genio musicale dei tedeschi e quello degli italiani, deve osservare anzi tutto e tener conto del modo in gran parte opposto col quale i critici dell'una nazione e quelli dell'altra sogliono recar giudizio delle bellezze dei capolavori di musica ed esprimere la loro ammirazione per essi. Uno scrittore tedesco, il quale, a cagion d'esempio, sia chiamato a dar il suo voto intorno a un'opera melodrammatica, osserverà principalmente la così detta verità e unità di concetto nel tutto e nelle parti, la severa gastigatezza e originalità nelle forme dei pezzi e nel loro più o meno libero sviluppo, il magistero col quale i vari mezzi dell'orchestra e dell'armonia sono adoperati a dar vita al pensiero poetico, movimento all'azione, evidenza alla pittura dei caratteri e perfino al colorito locale, al costume storico, ecc. — Un critico italiano all'opposto non baderà più che tanto a tutte codeste ch'egli chiamerà *astruserie metafisiche*, e fors'anco se ne riderà come di visione immaginaria, e persuaso fin nel fondo dei precordi che la musica, sia drammatica o non drammatica, è fatta per divertire, e che per questo non fa bisogno ch'ella abbia la potenza né descrittiva, né imitativa, né altro che a forza le si vuole attribuire da un'estetica trascendentale non ancora allignata tra noi, né si facile ad allignare, se avrà a render conto di un'opera in musica si occuperà prima di tutto della così detta novità dei motivi e del gusto delle cabalette, poi osserverà se le melodie sono chiare e a periodi ben ritondati; poi se ci prestano bene alle voci de' cantanti, se ci sono delle belle cavatine e de' buoni duetti, e tutto al più se è uomo che pretende a un po' di cultura musicoteatrale, si occuperà un tantino dell'istromentazione, se è più o meno fragorosa nei tutti, più o meno fiorita negli accompagnamenti, ecc. ecc.

Da questo diverso e poco men che opposto modo di giudicare della creazione musicale, propria alla diversa natura dei due popoli, (la quale è da attribuire a cause che sono troppo al disopra delle nostre indagini) vuolsi far derivare la grande divergenza che si nota fra le due scuole, l'essere l'una di esse famosa per la leggiadria delle forme esterne, appariscente ne' suoi vezzi all'uditore meno educato e

per conseguenza sommamente popolare, ed atta a dar diletto allo spirito e ricreare dolcemente gli animi e scuoterli con svariate ed efficaci impressioni, l'altra al contrario, celebrata per più peregrini e reconditi pregi, per austerità di concepimenti, sapienza di stile e tecnica elaborazione non comprensibile che alle menti educate allo studio del bello dell'arte ne' suoi rapporti coll'estetica e colla metafisica, ecc.

Chi volesse affermare che od i tedeschi al loro modo siano veramente i giudici più savii e i più giusti apprezzatori del merito in fatto di composizione musicale, ovvero agli italiani debba concedersi esclusivamente questa qualità, si nell'uno che nell'altro caso errerebbe a partito, stantechè noi crediamo che appunto, come danno in eccesso i primi coll'esigere nella musica de' vanti, a scoprire e comprendere i quali vuolsi una tale finezza e cultura di spirito ajutate da si viva immaginativa e penetrazione che troppo difficile è trovare negli uditori ordinari, al modo medesimo, dicevamo, peccano del soverchio opposto gli Italiani nel tenersi contenti di quelle bellezze che costituiscono più presto la forma anzichè l'intima essenza della musicale creazione, e le quali dal più al meno riescono facilmente alla portata dei compositori anche non dotati di genio ma solo aiutati da molto gusto, da un tal quale istinto melodico, e, forse più che tutto, da una facile ritentiva che loro fa agevole appropriarsi gli altrui pensieri e vestirli con garbo e con artificio in modo che abbiano una tal quale sembianza di novità.

Opiniamo quindi che il critico più sagace e giusto del valore reale dei prodotti del musicale ingegno possa essere quegli che in sé accoglie e contempla le doti, più naturali che acquisite, di gusto e di fine sentire proprie all'Italiano, e quelle meno comuni di intima convinzione del bello e di ponderato criterio artistico, peculiari al tedesco. Colla attitudine di giudizio derivante dalla prima di queste due diverse specie di capacità critica egli saprà farsi chiara e giusta ragione delle bellezze materiali, e quasi diremmo esterne e sensibili, che pur debbono fregiare ogni buona musica, se ha da raggiungere lo scopo cui si destina, cioè commovere e scuotere, e coll'altra attitudine di giudizio, propria alla seconda specie di capacità critica, salirà a un più alto ordine di indagini e potrà fare compiuto nella propria mente il concetto intero e profondo che vuolsi formare dell'intimo e sostanzial pregio delle musicali creazioni.

Le Opere sia drammatiche, sia stromen-

tali o ecclesiastiche del grande Mozart, ad essere degnamente apprezzate richiedono nientemeno che un sì raro accordo di virtù critiche, perchè, forse superiormente a quelle di qualsivoglia altro più acclamato compositore antico o moderno, accolgono in sé con mirabile fusione tutto quanto costituisce il prestigio singolare della musica dovuta al fecondo genio italiano, non che le doti di ispirata concezione e di elaborazione, caratteristiche delle musicali fantasie tedesche.

Nell'autore del *Don Giovanni* e delle *Nozze di Figaro* la facile e abbondante vena dei pensieri melodici, il vezzo de' canti più naturali, il fraseggiare espressivo e svariato, la spontanea eleganza nelle forme degli accompagnamenti, e tutto insomma il tesoro delle bellezze che vediamo largamente profuse nelle Opere de' corifoi della scuola napoletana; la profonda ispirazione drammatica di Gluck, gli svariate e pittoreschi effetti stromentali di Haydn, il magistero armonico di Haase e di Haendel, e tutte le più sapienti squisitezze proprie della scuola alemanna, sono in modo sì meraviglioso assortite e commiste che, a debitamente gustarle, comprenderle e sentirle, è duopo appunto possedere l'insieme delle doti di criterio, di gusto, di cultura e di penetrazione estetica proprie alle due diverse nature musicali testè definite. Genio vasto ed eclettico, dotato di grande forza di mente e in uno di rara sensibilità di cuore, veemente e caldo, tenero e passionato, brillante e patetico, Mozart, comparso in un'epoca in cui pareva interamente occupato il campo della gloria musicale, dal momento in cui egli si presentò nell'arringo furono per lui tutti i vanti, e il nome suo sarebbe di gran lunga più ammirato nella nostra Italia, se un astro sflogorante di luce più viva, ma non più intensa, non fosse sorto a gettare nell'ombra le creazioni mozartiane, che ad essere bene interpretate da chi doveva eseguirle, e comprese da chi doveva udirle, richiedevano un grado di cultura e di educazione musicale al quale gl'italiani di quel tempo, è duopo dirlo francamente, non eran giunti per anco, e forse appena il sono sufficientemente oggidì.

Chi voglia farsi giusta ragione dell'altezza, alla quale seppe Mozart pervenire nella sua troppo breve carriera, dovrà rammentare i casi principali della sua vita; epperò vorrà dare con noi uno sguardo allo sviluppo progressivo delle facoltà onde la natura aveva sì doviziosamente provveduto il grande artista. B.

(Sarà continuato)

I. R. CONSERVATORIO DI MUSICA.

Onorata dalla presenza delle LL. AA. II. e RR. il Serenissimo Arciduca Vicerè e la Serenissima Arciduchessa Viceregina, dell'Augusta loro figlia l'Arciduchessa Maria, di S. E. il sig. Conte di Spaur, Governatore della Lombardia, e d'altri illustri e cospicui Personaggi, la mattina del giorno 6 ora scorso segui nella grand'aula di questo I. R. Conservatorio la consueta annuale accademia, dedicata a rendere solenne la distribuzione de' premj a quelli tra gli allievi che ben meritano nel corso degli studj. L'adunanza fu, come sempre eletta e numerosissima; ed acclamatissimi furono tutti i pezzi musicali offerti a ricreazione dell'uditorio e ad esperimento della valentia degli alunni, sui quali si profittò e si benignamente si versò la splendidezza della munificenza sovrana.

Il trattenimento cominciò coll'essere inaugurato dall'inno nazionale eseguito sulle note di Haydn da tutti gli allievi dell'uno e dell'altro sesso; e primo ad essere salutato da bella copia d'applausi fu l'alunno *Arditi* di Vercelesi, il quale produsse a piena orchestra una sua sinfonia in cui, oltre la scorrevolezza e la leggiadria delle immagini, era da commendarsi il buon maneggio delle armonie. Una scena e duetto di composizione dell'alunno *Bellini* e cantati dall'alunna *Cella* coll'altro alunno *Gandini* fu la seconda produzione che intrattenne gli uditori, i quali furon egualmente liberali d'applausi così all'ingegno dell'inventore che a quello degli esecutori. Ci parve nondimeno che distinta lode meritasse l'alunna *Cella* per l'espressione, il sentimento e la perfetta intonazione che regola il suo canto formato da una bella, suonante, e gradevolissima voce. Un altro esperimento che piacque agli ascoltatori fu una fantasia per fagotto composta ed eseguita dall'alunno *Devasini*, il quale assai fu encomiato per due pregi che ci parvero caratteristici: quello di un'arte di cavare dallo strumento suoni sempre soavi, e quello di adoperare un metodo di comporre che, anziché alle malagevoli difficoltà, mira a creare una dolce ed attraente melodia. Festecciato poi sovra tutto fu un duetto di Donizetti nell'Opera *Maria Padilla*, cantato dalle alunne *Pecorini* e *Bolza*. La venusta, il colorito ed il perfetto accordo con che venne eseguito furono veramente mirabili. E qui distintamente ci sembrò si manifestasse il valore del maestro Mazzucato, distinto ingegno, il quale si maestrevolmente adoperò i mezzi dell'educazione a comporre di due spiriti un solo, che move le più care armonie quasi fossero animate da una sola volontà: questo pezzo fu un vero prodigio di bella esecuzione. L'alunna *Pecorini* sorprese per una rara abilità a vincere le cose più difficili; l'alunna *Bolza* per una certa qual soavità di modulazione che scende nell'animo come una favella incantevole. Notabilmente lodata fu poi un'aria di Mercadante nella *Gabriella di Vergy*, eseguita dall'alunno *Mazzocchi*, e così un divertimento per violoncello composto e suonato dal bravo alunno *Quarenghi*: l'uno fu degno d'elogio per affettuoso vezzo di canto; l'altro per brio e vivezza d'idee, non meno che per una singolare bravura di esecuzione. Il finale di Pacini nella *Stfio*, cantato dall'alunna *Bolza* con quella dolcezza e maestria che le è propria, fu degno chiudimento alla prima parte del trattenimento.

La ricreazione ricominciò con una pregevole sinfonia del *Devasini* ed un'aria dei *Puritani* di Bellini cantata dalla *Pecorini*, nella quale più che in altro mostrò tutto il suo raro magistero nel canto. I suoi gorgheggi sono d'una nitidezza e di una leggiadria che al vero sorprende. Tenne indi dietro a questi pezzi uno scherzo brillante per due violini composto ed eseguito sopra vari motivi di Donizetti dagli alunni *Arditi* e *Jotti*, che nell'accademia s'ebbe meritamente gli onori del trionfo. I baltimani furon così insistenti, che per quattro volte dovettero ricomparire al cospetto dell'udienza entusiasmata. L'uno fu degno dell'altro; e l'intelligenza era in loro sì grande nel saper formare di due un solo strumento, che detto si sarebbe che ambedue fossero mossi da un arcano prestigio. Chi non ha udito non può farsi un'immagine dell'esito stupendo di essi hanno ottenuto. La scena ed aria del *Bravo* di Mercadante: *Della vita nel sentiero*, cantata dall'alunno *Gandini*, colse onori malgrado che succedesse al miglior saggio del divertimento. Così distintamente applaudito fu un duetto che venne dopo, di fattura dell'alunno *Meiners*, ed eseguito dalle alunne *Bolza* e *Cella*, in cui la bella composizione fu egregiamente interpretata dalle valenti esecutrici. Il finale dell'atto primo della *Donna del Lago* di Rossini, benissimo eseguito da tutti i nominati allievi ed allieve cantanti, diede fine alle armonie.

Per mano poi della prelodata E. S. il signor conte di Spaur, Governatore, seguì la solenne distribuzione de' premj agli alunni ed alle alunne che avendo quest'anno compiuto il corso de' loro studj furon giudicate meritevoli di questa onorifica ricompensa. E furon premiati

Nel bel Canto.

PECORINI GIOVANNINA, di Piacenza.
BOLZA LUCIA, milanese.
MAZZOCCHI LUIGI, di Piacenza.

Nel Violino.

ARDITI LUIGI, vercellese, anche con menzione onorevole nella Composizione, come studio accessorio.
JOTTI LUIGI, milanese.

Nel Violoncello.

QUARENCHI GUGLIELMO, mantovano.

Nel Fagotto.

DEVASINI GIUSEPPE, milanese, anche con menzione onorevole nella Composizione, come studio accessorio.

A queste nostre parole crediamo di non poter dare fine migliore che rendendo pubblica testimonianza alle cure solerti e veramente paterne con che il signor Conte Renato Borromeo, sopratante all'ordine ed alla direzione delle cose dello stabilimento. Un pubblico omaggio a chi dedica tante cure a beneficio della società è il minor premio che si possa offrire. G. V.

DELLA MUSICA DE' GRECI.

(ARTICOLO II.)

(Vedi il foglio N. 27 di questa Gazzetta).

Ne' tempi più remoti, pare che la musica sia stata il maggior diletto del greco popolo. Molti avvenimenti maravigliosi si raccontano intorno agli effetti da quest'arte

prodotti; ma non sono da credersi si fatte cose alla cieca. Né sempre sono questi avvenimenti concepibili: coloro però che sono stati testimoni della influenza della musica sulla passione d'una adunanza d'uomini, o sul carattere melanconico di individui isolati, non le disprezzano interamente. Egli è probabile che tutte le tradizioni popolari dell'antichità, per assurde che potessero parere, abbiano loro origine in quegli avvenimenti reali la cui verità è nascosta sotto il velame della allegoria.

In fra gli uomini celebri negli annali della musica de' Greci di quest'epoca, va per la maggiore Orfeo, il quale scrisse inni religiosi, perfezionò il flauto ed aggiunse alla lira le corde *lypate* ossia *si*, e *parypate* ossia *do*, le quali per mezzo della corda re, aggiunta precedentemente da Lino, compivano l'heptacordo, cioè le sette note. Orfeo, secondo la storia greca, attraeva gli animali selvaggi dal fondo delle foreste coll'allettamento della sua musica: la qual cosa importa che per mezzo della sua sapienza e prudenza raddolci i costumi del suo tempo e rese gentili que' popoli barbari fra' quali vivea. Lino, discepolo d'Orfeo e maestro d'Ercole (quel medesimo che aggiunse una corda alla lira) e del pari avulo per uno de' più grandi musicisti dell'antichità. Poscia vengono Museo, figlio o, secondo alcuni scrittori, discepolo d'Orfeo; Tamiri al quale il medesimo insegnò a trattar la lira; Chirone precettore d'Achille, ed Amphione, figlio di Giove e di Antiope. Si narra che avendo costui imalzato un altare ad Ercole, ebbe da questo dio in dono una virtù così straordinaria, che al suono della sua lira le pietre da sé si mossero e ne furono senza opera d'uomo fatte le mura di Tebe. Amphione si tiene come discepolo d'Orfeo nel suono della lira e come inventore del modo lidio. Nondimeno alcuni scrittori gli contendono questo vanto; e Pausania afferma che solamente fu celebre per la sua parentela colla famiglia di Tantalò.

Lo stato cui questi personaggi lasciarono la musica si può desumere preciso colla scorta del poema d'Omero. Tutti hanno contezza delle accurate descrizioni, delle veraci storiche narrazioni di questo principe de' poeti; però solo è mestieri aver ricorso alle sue opere per rinvenire una fedel pittura de' costumi e degli usi del tempo in cui vivea.

L'epoca della guerra di Troja, del pari che quella di tutti gli avvenimenti precedenti alla nascita di Gesù Cristo, è argomento di gravi discussioni. Secondo Dionigi d'Alicarnasso e Varrone, questo celebre assedio fu l'anno 1185 prima dell'era volgare. I calcoli dell'arcivescovo Usher, del Dott. Blair, e i marmi di Oxford coincidono con questa data; ma Newton e dopo lui il D. Priestley lo assegnano a 904 anni prima di Gesù Cristo, mentre che i marmi d'Arundel ne fissano l'epoca vent'anni prima del tempo supposto da Dionigi d'Alicarnasso e da Varrone. Il tempo in cui visse Omero è soggetto di questione, e altrettanto è della patria di questo grand'uomo. Il Dott. Blair il fa vivo 900 anni prima di Gesù Cristo, il D. Priestley 850, e i marmi d'Arundel presso a 1000.

Si è parlato di musica più di cinquanta volte nell'Iliade e nella Odissea, e sempre con gran lodi di quest'arte. La musica vocale era certamente più coltivata d'ogni altra in questi tempi eroici, perché, quantunque non si parli di canto senza strumenti, non vi si discerne però la minima

traccia di musica puramente stromentale, e la danza ancora, a quanto pare, era accompagnata dalla voce.

Gli stromenti di musica ricordati ne' poemi d' Omero non sono molti: non se ne possono contare che tre: la lira, il flauto e la siringa. Possi perciò concludere che solamente questi fossero conosciuti al tempo della guerra di Troja.

Del pari che gli Egiziani e gli Ebrei, si servivano i Greci della musica nelle religioni cirimonie. Omero attribuisce la cessazione della pestilenza al potere della musica.

Vi erano inni per tutte le divinità, d' una in fuori: imperciocchè Eschilo ci insegna che la Morte, non potendo essere placata con offerte e con sacrificii, non aveva altare e nessun cantico a lei s' innalzava.

Il medesimo poeta dice che i Greci avevano la musica in conto d' una parte essenziale delle loro feste pubbliche e private.

Quanto alla musica militare, sebbene Omero parli della tromba per oggetto di sue poetiche similitudini, la qual cosa mostra che questo stromento era conosciuto all'epoca in cui scriveva, pure è sembra indubitato che non venisse usata nelle guerre di Troja, e che la voce di Stentore ne facesse le veci.

Omero ha reso immortale ne' suoi poemi molti cantori o rapsodi. Quanto egli ne dice prova e mette in chiaro che questi personaggi erano allora ciò che sono stati dappoi i bardi delle nazioni del settentrione dell' Europa. Essi cantavano i poemi d' improvviso nelle città e per le Corti de' principi, dove erano onorevolmente accolti, e del pari che gli antichi musici scozzesi essi pretendevano di essere ispirati.

Da Omero venendo sino a Saffo, che viveva incirca a 600 anni prima di Gesù Cristo, v' ha un vano negli annali dell' arte musicale; certo è però che in questo mezzo tempo fiorirono molti musici eccellenti, e che la musica greca s' andò perfezionando d' assai. Fra il numero de' migliori musici di quest' epoca, si ricorda Taletore di Creta (870 anni prima di Gesù Cristo), che era eccellente nel flauto e nell' arte del canto; Eumelo (750 anni avanti Gesù Cristo), che scrisse la storia del suo paese in forma di poema storico; Archiloco (700 anni avanti Gesù Cristo), che si ha per inventore della poesia lirica, non essendo altro poema in uso prima di lui che l' eroico in versi esametri, nè avendosi contezza alcuna dell' arte di variare di metro. Egli, dicesi ancora, fu il primo che fece uso di quella maniera di composizione chiamata oggidì *recitativo accompagnato*, la quale fu in seguito adottata dai poeti tragici e ditirambici. Olimpio il Frigio, da alcuni storici fatto discendere da Olimpio l' antico, e che vivea 697 anni prima di Gesù Cristo, è uno de' più famosi musici dell' antichità. Il suo musicale ingegno è celebrato da Platone, da Aristotele e da Plutarco. Dice Platone che la musica di lui commoveva ed animava coloro che vi davano orecchio. Aristotele fa fede che ella eccitava l' entusiasmo, e Plutarco afferma che vinceva per semplicità e per espressione la musica sino allor conosciuta: egli a lui attribuisce la composizione di più nomi od arie che spesso si trovano negli antichi scrittori citate, quali, per esempio: il *Minervio*, il *Amisso*, il *Curulo* o l'aria de' carri, e lo *Spondeon* o il *Libazio*.

Olimpio fu seguito da Terpandro, inventore della nota (670 anni prima di Gesù

Cristo.) Egli è avuto in conto del primo compositore di *schoglios*, ossia canzone di tavola de' Greci. Tirteo, i cui canti così erano popolari che ci dice Licurgo che dugento anni dopo la morte di lui, erano ancora cantati nel campo degli Spartani, era contemporaneo di Terpandro. Egli fu seguito da Minerne di Smirne che fioriva in sul cominciare del sesto secolo avanti Gesù Cristo.

A quest' epoca, siccome avvisa Campbell, la poesia e la musica aiutavano a vicenda i loro progressi. La musica eccitava l' entusiasmo de' poeti, e questo entusiasmo dava luogo ad una varietà di metri che reagiva sulla musica presentando a lei nuove risorse. Oggi, gli è vero, la musica è pressochè indipendente dalla poesia; ma in que' tempi, siccome hanno molto giudiciosamente rilevato Burney, e prima di lui il P. Martini, il ritmo governava dispoiticamente la melodia, e l' invenzione d' un nuovo metro doveva necessariamente far nascere una musica novella. Archiloco, che, secondo che si dice, diede il primo esempio d' accompagnare col suono della lira la transizione d' uno in altro ritmo, può considerarsi come l' inventore della lirica poesia.

I poeti lirici principali della Grecia sono Alemane, Stesicore, Alceo, Saffo, Simonide, Ilico, Bacchilide, Anacreonte, Callistrato, Arione e Pindaro. Essi si succedevano l' uno all' altro durante lo spazio di ben dugent' anni, ed arricchirono la patria delle opere loro.

ESTETICA MUSICALE.

DELLA POESIA DRAMMATICA.

GENVI.

(Vedi i fogli 19, 22, 23, 24, 26, 28, 34 e 35.)

L' indole degli elementi dell' arte nostra ci porta naturalmente ad alcune considerazioni sulla piega che dovrebbero dare i poeti alla poesia destinata ad essere vestita di note, intorno alla quale non ben s' accordano i dotti. Anche qui preghiamo sia perdonata un' incursione nelle altrui proprietà: vi siamo spinti dal vedere come spesso i maestri siano costretti a trattare parole tanto scipite che agghiaccerebbero qualunque più calda immaginazione, vi siamo spinti ancora da che i nostri poeti drammatici vogliono rovesciare sull' ignoranza dei maestri la colpa delle loro insulsaggini. Egli è dovere dei maestri di apprendere a ben intendere il valore delle frasi, delle bellezze poetiche; ma è dovere pur anco del poeta che scrive in questo genere, di conoscere i limiti dell' espressione musicale e in questi restringersi, ponendo e nel ritmo poetico e nella direzione e nella scelta delle parole massima cura, affinché tutto possa concorrere all' espressione, alla verità.

XL. Si è da molti, e per lungo tempo creduto, che il primo requisito dei versi destinati al canto consista nella scelta di vocaboli sonori. Metastasio scriveva al cembalo e molto studio in ciò poneva, e per verità ciò era in quei tempi necessario, perchè le arie drammatiche destinavansi più che all' espressione dell' affetto a far ammirare le qualità d' irem quasi materiali del cantante. Egli è perciò che se noi veggiamo le partiture dei maestri di quei tempi vi troviamo appena accennate le note principali del canto, onde lasciare libero il campo al cantante di frastagliarlo in mille guise,

si che l' idea del maestro veniva a perdersi intieramente. L' impero della melodia non per anco stabilito, non conosciuta la potenza espressiva del ritmo, la poesia non impiegava che recitativi per le più belle situazioni drammatiche, e non offriva per lo più alla musica ritmica che sentenze morali, in cui il cuore cessava di prender parte.

Altri più grammatici che artisti, non calcolando per nulla il sentimento delle parole, condannano qualunque poesia in cui la dizione sia meno che forbitissima. Noi non saremmo mai per difendere gli errori di lingua e le tante gollaggini che furono regalate e tuttavia si regalano al teatro italiano, solo osserviamo che questo genere di poesia deve più d' ogni altro esser pieno di effetto.

Ai primi apporremmo la prosa della liturgia che pure si canta benissimo non ostante la poca armonia che in molte parole spesso vi si incontra, e la mancanza di ritmo. E non si canta in ogni lingua?

Ai secondi faremo osservare la sconvenienza del metro italiano e della rima colla natura della lingua latina che con molte altre sconcezze grammaticali in molti inni e nelle sequenze s' incontrano, e che pure nulla tolgono al *Dies iras*, allo *Stabat Mater*, ed altri della qualità eminentemente musicale e, d' icasi pure, veramente poetica che intrinsecamente posseggono. — Fra una poesia calda d' affetto, sebbene di non bella dizione, ed una forbita ma fredda, sceglieremo sempre la prima da porre in musica.

Abbiamo disapprovato le arie consistenti in sentenze morali, non si creda perciò approvar noi la menoma immoralità sulla scena. Il Teatro dove concorrere al miglioramento sociale; ma non perciò il dramma deve contenere delle prediche: vi sarebbero mal accolte. Presentare allo spettatore il quadro delle vicende degli affetti e delle passioni umane, facendo sì che il vizio si mostri odioso anche quando trionfa, che s' ami la virtù anche soecombente, informare gli animi alla commiserazione degli infelici, al bello d' ogni più bella azione: ecco la morale del dramma, stimiamo inutile far qui parola del dramma giocoso o buffo. In questo genere gli affetti sono più miti, e per l' ordinario non oltrepassano lo scherzo; epperò di rado esigono dalla musica più che mezze tinte. Ond' è che il maestro in tali drammi, scelto che ha un ritmo, un tono analogo alla situazione, è del resto per lo più libero di dare sfogo alla propria fantasia: ed anzi molto spesso gli corre l' obbligo di far tutto da sè, e purchè non gli manchi l' estro e la perizia nel maneggio dell' arte, qualunque cosa ci faccia sarà per bene. Ciò vediamo nelle migliori Opere di Rossini, e segnatamente nell' *Italiana in Algeri*, e nel *Barbiere di Siviglia*, nelle quali i migliori pezzi sono costrutti su parole del tutto insignificanti, e in situazioni comiche sì, ma di poco risentito affetto.

Che se talvolta la poesia s' innalza a forti passioni ed affetti veementi che pur si destano in ogni cuore a certi urti, allora anche la musica deve seguirne il volo. Ciò accade più spesso nei così detti drammi semiseri contro cui tanto si è declamato e tuttor si declama, mentre non si manca di ammirare le tragedie miste in cui sono introdotti bassi ed anche burleschi personaggi come in quelli di Vittor Hugo e di Shakspeare che ne sono il modello.

R. BUCCHIONI.

NOTIZIE VARIE.

— Al teatro dell'Opera Comica di Parigi fu dato un nuovo melodramma in un atto intitolato *Consiglio dei Dieci*, il quale riuscì piuttosto fortunatamente. Le parole sono di signori Brunswick e de Leuven, le note del maestro Girard. Quella *Gazzetta Musicale* chiama il libretto bastevolmente divertente, e la musica d'un carattere leggero, facile e d'una buona declamazione. Dopo aver riferito un'individualità di tutti i pezzi che costituiscono la nuova produzione, conchiude che essa non farà veramente fare un gran passo all'arte musicale, né alla drammatica, ma occuperà nondimeno nel repertorio un posto che non sarà tra gli infimi.

Di simili opere il teatro italiano è già da molto tempo fecondissimo. Ne mediorità sembrano aver occupato il posto delle creazioni del genio. Molti sono gli spartiti che a loro apparire sono festeggiati come capi d'opera, e riprodotti in altri teatri cadono come corpi cui manca il germe della vita. Se non che, prestando attenzione alle cose che accadono nei varj paesi si vedrà che so i prodotti dell'ingegno sono d'ordinario quasi simili dappertutto, ove simili siano le condizioni dei popoli, tali non son dappertutto la buona fede e la lealtà degli scrittori. Chi è più povero è quegli che più s'affatica a vantare le proprie divizie. È il mezzo specifico per allontanare e distruggere ogni speranza di mai più arricchire.

— La questione di un terzo teatro lirico, soggiunge lo stesso giornale, è sempre all'ordine del giorno. Se ne occupa tutta la stampa. Il *Constitutionnel* pubblicò in questi passati giorni alcune idee su questo argomento che non sembrano uscite dal medesimo spirito, né dalla medesima penna. Cheché sia per divenirne, chi voglia tener conto delle inconseguenze de' giornali e de' loro demagoghi, prenderebbe a numerar le miserie di questo mondo di eroi.

— La Corte Reale di Parigi ha confermata la sentenza di prima istanza che condanna Fanny Elssler a sborsare alla Direzione dell'Opera sessantamila franchi, convenuti come compenso in caso di volontaria infrazione della convenzione. È una giustizia severa, ma che prova che nemmeno ai della sfilati possono sottrarsi dai vincoli che si contraggono con questa umana famiglia che chiamasi positiva, e mai non l'è tanto come allorché trattasi d'interesse.

La *France Musicale* racconta a proposito di questa ballerina che prima ripartiva per l'America, passò da Londra a Vienna per passarvi alcuni giorni. Un degli antichi suoi compagni che l'aveva veduta in Inghilterra narrò che la Fanny dell'Opera era prodigiosamente cambiata. Ella prese de' modi di alterezza che la rendono quasi intrattabile. Una delle sue amiche, che ultimamente l'aveva conosciuta a Parigi, avendo voluto abbracciarla in segno d'affetto, madamigella Elssler la respinse con una freddezza mortale. Pare che la fortuna e la ricchezza abbiano travolto il cervello alla bella ballerina d'una volta.

— I teatri di provincia sono in Francia in istato di nessuna prosperità. Da un anno in qua più d'uno ha dovuto cessare. Alcuni ne accagionano i repertori musicali e propongono come mezzo di salute di tradurre in francese le opere straniere. Altri, al contrario, affermano essere le traduzioni la vera causa del male de' teatri provinciali. Tutti convengono che la *Lucia* di Donizetti ebbe tradotta una buona sorte dappertutto. Se questo è, a noi sembra che i primi siano più che gli altri dalla parte della ragione. Se la *Lucia* diede buon frutto ai teatri che l'hanno rappresentata, perché non daranno un esito eguale gli altri capolavori nostri che non sono in nessun inferno alla *Lucia*?

— SALISBURG 1 settembre. La solennizzazione dell'inaugurazione del monumento di Mozart il 4 corrente avrà luogo come segue, conforme alle determinazioni dell'ultima seduta del Comitato. Dopo che nella mattina 23 colpi di mortarelli avranno annunciato la festa, vi sarà la messa grande domenicale nel duomo, colla musica della messa in *do* di Mozart, diretta dal nostro compatriotta maestro cavaliere Neukomm. Subito dopo si dispone il corteo festivo, precede una banda musicale, seguono le compagnie de' ministri del Dürrenberg, le corporazioni di Stato, i muratori e tagliapietra si impegnano all'erezione del monumento, gli allievi delle scuole, del ginnasio e del liceo preceduti dal vessillo del magistrato, i superiori del *Mozarteo*, recentemente eretto coi loro allievi, i presenti membri della famiglia di Mozart, il Comitato Mozart, le altre autorità di Salisburgo, e quei signori visitatori della festa che vorranno unirsi; finalmente una banda musicale. Il corteo si muove dalla piazza del duomo per vario strade della città passando innanzi alla casa ove nacque Mozart, alla piazza di San Michele. Risuona una triplice *fanfara*. S'inoltra il venerabile maestro cavaliere di Neukomm e pronunzia una orazione festiva, a che egli è appropriato più di tutti, non solo pel suo posto musicale, ma prerogativamente come nativo salisburghese, come membro anziano del comitato, e come allievo dell'immortale maestro germano. Colte ultime parole del discorso s'abbassera la copertura del magnifico monumento; in quel momento generali suoni di trombe, colpi di mortaretti e svolazzamento di bandiere. Segue una cantata festiva composta dal figlio di Mozart sulle idee prese dalle sue opere, e da esso diretta: indi la solenne consegna del documento del dono del monumento alla città, un coro della *Commedia di Tito* di Mozart con accompagnamento istrumentale chiude la festa. Il giorno susseguente esecuzione solenne del *Requiem* di Mozart nel Duomo. Nelle feste musicali che avranno luogo i giorni 4 e 5 si eseguiranno soltanto le composizioni del celebrato maestro. Il primo concerto sarà diretto da maestro di Cappella di Corte bavese Lachner; il secondo dal sig. Pott, maestro di Cappella di Corte di Oldenburg. Nel primo sarà pronunziato un prologo festivo, poesia dell'illustre Grillparzer. Le cantanti sono le signore Hassel-Barth e Stockel-Heinefetter, i cantanti signori Staudig, Diez e Lutz. Verso la mezzanotte

della prima festa gli studenti di questa città eseguiranno una processione al chiaro delle torcie sulla piazza di San Michele col accompagnamento di strumenti da fiato; in fine illuminazione del monumento con fuoco del Bengala, nel mentre che si sentirà rimbombare ne' vasti spazi della città il solenne suono dell'antichissimo organo che si trova nell'attigua fortezza. La casa natale di Mozart sarà pur essa illuminata nella prima sera festiva. Le ore pomeridiane della prima giornata festiva sono dedicate alla visita della vicina fortezza, rimarcabile per la sua storia e situazione veramente romantica. Nella mattina della seconda festa passeggiare al castello *Leopoldskrona*, ove avranno luogo regate. Nel terzo giorno voto areostatico verso le saline; giochi piacevoli nel parco, tiro al bersaglio, nella sera festa da ballo nel Museo di questa città. Nel quarto giorno, dopo il mezzodì, corse varie nel prato in vicinanza del castello Mirabell.

Il monumento di Mozart qui recato 15 giorni fa dalle celebri officine di Schwanthaler e Stiegelmaier eccita la ammirazione e la gioia di tutti che lo videro. Migliaia di persone sono occupate de' preparativi della grande e rara solennità. Ogni ora si aumenta il numero de' concorrenti. Il sig. Pott, vero fondatore del monumento, come pare, ambo i mentovati artisti creatori di esso, acquisteranno il diritto di cittadinanza d'onore di questa città, e si pretende che gli analoghi diplomati siano capolavori di calligrafia.

Altra del 2. — Più che si avvicina la festa di Mozart, con maggior sollecitudine e fretta si disincano le strade e si dipingono le case e le stanze. La città è inondata di produzioni industriali di ogni specie, portanti tutte il nome *Mozart* come firma invitatoria. In tutte le botteghe de' fornai vi sono paste ricordanti Mozart; nelle officine lire, busti, stampe di Mozart fatte di cioccolata, zucchero e marzapane; nelle botteghe d'industria di galanteria, di stampe, cappelli, cuffie, berretti, cravate, bottoni, di Mozart, anelli col annessovi ritratto, busto o monumento di Mozart, incisioni e litografie simili. Per fino nelle bettole si offre il più squisito vino di Mozart del 34. Le madi promettono di far chiamare *Ameba o Aneda* i loro nascenti nel giorno della festa. Con tal moto continuo cresce in un modo sorprendente il numero de' forestieri che arrivano da tutte le contrade nazionali ed estere, di maniera che formicolan di ospiti tutte le vie e passeggiate di Salisburgo. Personaggi distanti di ogni età e condizione arrivano già perfino dall'Inghilterra, dalla Francia, Italia e Russia. Numerosi rappresentanti delle più lontane corporazioni musicali, come p. e. inviati de' conservatori ed accademie di Pietroburgo, Varsavia, Roma, Vienna, Praga, Francoforte, ecc. Dopo l'arrivo della signora Hesselt, si signora Heinefetter annunziò, che non potrà comparire alla festa.

NOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI
DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.^o
DI **GIOVANNI RICORDI.**

LINDA DI CHAMOUNIX
Melodramma in 3 atti di G. Rossi
MUSICA DEL M.^o CAV.

GAETANO DONIZETTI
Sono pubblicati diversi pezzi ridotti per Pianoforte solo, compresi la *Sinfonia*, non che varj altri pezzi ridotti per Canto con accompagnamento di Pianoforte, oltre quelli già annunciati nel num. 34 di questa Gazzetta.

LO STABAT MATER
DEL CELEBRE ROSSINI
trascritto per il Pflte a 4 mani

CARLO CZERNY
Diviso in due parti. Fr. 7 cadauna.
Completo, Fr. 12.

Sta sotto i torchj l'istesso *STABAT* trascritto per Piano forte solo da E. HEHL, e per Fisarmonica e Pianoforte (o per 2 Pianoforti) da G. DICHL.

SAFFO
MUSICA DEL MAESTRO CAVALIERE
G. PAELINI
ridotta per due Flauti
(o per Flauto solo)
DA
L. PAGANI
Atto I. per due flauti fr. 5 per flauto solo fr. 2 75
Atto II. = 7 = 4 —
Atto III. = 6 = 3 50

PENSIERO FUNEBRE ED ELEGIACO
In morte di S. A. R. il Duca d'Orleans
composto per Pianoforte

DA
G. B. CRAMER
Op. 98 - Fr. 4.

FANTASIA
per Pianoforte
SOPRA VARJ MOTIVI DELL'OPERA
NABUCODONOSOR

DEL MAESTRO
G. VERDI
COMPOSTA DA
G. B. GROFF
Fr. 5 75.

QUATTRO FANTASIE
per Violino (o Flauto)
e Pianoforte concertanti

SOPRA REMINISCENZE DELLA
MARIA PADILLA DI G. DONIZETTI
COMPILATE DA
P. TONASSI

Alcune idee di Donizetti nell'opera
MARIA PADILLA
SVILUPPATE IN FORMA DI CONCERTINI
per Violoncello e Pianoforte
DA
P. TONASSI
N. 1 al 4.

TRE POT-POURRIS
per Pianoforte
SOPRA MOTIVI DELL'OPERA
CORRADO D'ALTAMURA

DI FED. RICCI
COMPOSTI DA
ANTONIO DIABELLI
Cadauno Fr. 3.

Beautis des opéras de Bellini
Petites Fantaisies faelles et brillantes
pour le Piano
SUR LES MOTIFS LES PLUS FAVORIS DES OPÉRAS

DE BELLINI
PAR
F. X. CHOTEK
Op. 51.
N. 1. *Beatrice di Tenda*. N. 2. *Bianca e Fernando*.
N. 3. *I Montecchi e Capuleti*. N. 4. *Norma*.
Chaque Fr. 4 75.
NB. Gli altri numeri a compimento stanno sotto i torchj.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 38. DOMENICA
13 Settembre 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions. peint tous les tableaux, rend tous les objets, et soumet la nature entière à ses savantes imitations.*
• *et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'éprouver.* • **J. J. ROUSSEAU.**

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omnoni N.º 4730; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

LA MUSICA

CONSERVATA COME ARTE MONUMENTALE.

Se il magistero delle arti non ad altro potesse servire che al pas-satempo, ai diletti della gene-razione presente, ben poca ne sarebbe l'utilità, che anzi alcune di esse appena cesserebbero di essere vere immoralità quando ottenessero di togliere per alcuni momenti un sofferente alle sue pene, o di esilarare la mente dell'uomo utile da lungo lavoro affaticata. No: non è questo lo scopo delle arti, di questo prezioso dono che il Creatore fece alla pre-diletta delle creature.

- L'effigiate immagini
- Son favella possente
- Al popol, che da sceolli
- Non ragiona; ma sente.

Così scriveva un vigoroso genio italiano cui ci gode l'animo di poter render pubblico omaggio (1). Il linguaggio delle arti va dritto al cuore, vi s'imprime indelebilm-ente, lo riscalda, lo signoreggia senza che questo s'avveda di obbedire ad altro che al proprio impulso. Ma ciò non basta. L'uomo non vive del solo presente: creato per l'eternità mal potrebbe spingere il pen-siero alle speranze avvenire, se nulla fosse per esso il passato, né vivere potesse nelle memorie dei tempi che più non sono.

Le umane generazioni avrebbero invano occupata la terra, se come le onde che scorrono sul letto d'un fiume, e vanno a perdersi nell'oceano, niuna traccia di sé lasciato avessero. La storia conserva le me-morie; ma la storia non avrebbe autorità, se ad attestarla non sorgessero i monu-menti. Prova ne sia il dubbio che uno dei sommi filosofi italiani sparse su quella della guerra di Troja, della venuta d'Enea in Italia e dell'origine di Roma. (2)

La natura conserva le testimonianze di Dio, le arti quelle delle generazioni pas-sate: e le arti e la storia degli uomini, la natura, e la storia delle opere divine si fon-dono in un libro immenso di verità che lo spirito concepisce, e il sentimento appro-va e conferma.

Le arti acquistano il carattere solenne mo-numentale quando ricordano notevoli fatti e illustri uomini, quando ritraggono l'in-dole e il carattere dei popoli e dei tempi,

e quando finalmente segnano il progresso della civiltà.

Le arti hanno tutte una particular at-titudine ad ottenere piuttosto l'uno che l'altro di questi fini, a seconda dei mezzi proprii di ciascheduna; ma l'Architettura e la musica sembrano atte in particular modo a ritrarre il carattere dei diversi po-poli, come quelle che sono men soggette a certe date materiali forme.

Confrontate i diversi stili architettonici, dalle gigantesche moli dell'Egitto alle svelte forme corintie, dalla solenne semplicità dei templi dorici alla sveltezza delle guglie go-tiche, dalle pesanti colonne sottoposte a più pesanti trabeazioni, che l'indiano scava nella rupe, alle volanti tettoje cinesi, e ve-drete quante svariate forme riceva dal di-verso sentire degli uomini il semplicissimo conflitto di una forza che combatte la gravità.

Portatevi ora col pensiero a passeggiare fra le disotterrate vie di Pompeja.

« A noi era nota » (così si esprime un dotto viaggiatore) « la storia politica e mi-litare degli antichi. Nel foro, nel senato, « sui campi di battaglia conoscevasi il ro-mano, ma qual fosse la sua vita dome-stica, quali le sue abitudini, le costu-« manze, tutto era dubbioso, incerto, ipo-tetico. A Pompeja l'antichità fu trovata « intatta, intiera: se ne cercano, se ne at-« tendono gli abitanti, che non s'embre-« rebbe trascorso un giorno da che se ne « allontanarono ».

Tanto può la vista di quei luoghi! Che cosa mancherebbe a compierne l'illusione? Una voce, un canto, una musica di quei tempi, per quantunque semplice e rozza si fosse, che si facesse udire da una di quelle case, da uno di quei templi, accanto ad una di quelle tombe, darebbe vita a quel cadavere; e voi sentireste presente alla vostra immaginazione un popolo che da tanti secoli soggiacque ad una delle più tremende catastrofi.

Immaginate qual più vi piace dei mo-numenti che ci attestano la grandezza di popoli che più non vivono che nella storia, e vedrete quanta vita acquisterebbero se alcune poche note, ma caratteristiche, venissero a rompere il silenzio spaventevole che le circonda: vedrete di quale magica evidenza riuscirebbe un canto che poteste suscitare anche solo allora che a quelle storie volgese il pensiero.

« Oh! perchè non si può dare all'effetto « dei suoni la solidità dei macigni!!! » Di-cevamo un giorno uno di quei pochi che sentono nel più profondo dell'anima il potere delle arti. Oh! Perchè dei canti di

antichi popoli non rimangono che poche me-morie insufficienti a farceli pure immaginare.

Oh! perchè almeno non si tenta di pre-servare dal fatale naufragio ciò che pur si potrebbe conservare; e non si segue da noi l'esempio datoci dall'Inghilterra e già imitato in parte dalla Francia, e Germa-nia, di ricordare a quando a quando ciò che di rimarchevole rimane fra l'antica musica!

E musica antica, dicesi e non fa al nostro gusto. Ma perchè restringeremo noi i limiti già troppo angusti di nostra esi-stenza morale privandoci di tanta parte di memorie?

Quella musica è antica, è totalmente di-versa dalla moderna: si replica... Che vuol dir ciò?

Vorrà dire che la musica prende carattere dalle abitudini, dai costumi, dal grado di civiltà dei popoli. Presentando essa diffe-renze più risentite d'età in età a confronto delle arti sorelle, vorrà dire che scaturisce da un fondo più intimo, più vitale di noi stessi; che essa è più indipendente dalla materia, o dalle convenzioni umane; che perciò stesso è dessa un monumento da cui, meglio che da qualunque altro, pos-siamo conoscere le più intime gradazioni dei sentimenti delle umane generazioni; che quest'arte può divenire in alcune cir-costanze il testimonio più sensibile, più inrefragabile dei conflitti in cui dovette l'uomo trovarsi nelle diverse epoche in cui visse.

Nè giova opporre che la musica essendo il linguaggio di pochi e non del popolo, le differenze che essa presenta dipender debbono dallo studio meglio inteso, dal genio più o men potente, da circostanze insomma tutte proprie dell'artista com-po-sitore.

A combattere tale obbiezione, ove ve-nisse fatta, noteremo in primo luogo che l'artista compositore non vive solt'altre influenze che quelle sotto cui vivono i suoi contemporanei, epperio ritrae necessaria-mente in sé stesso il carattere comune. Quindi faremo osservare che il più gran genio per essere inteso e ottenere l'ap-plauso del suo tempo deve farsi interprete dei sentimenti comuni. Che perciò stesso ov'egli precorresse un'altra età non sa-rebbe inteso e non avrebbe onore qual si merita se non se dai posteri. Ciò che ac-cadde nelle scienze a Copernico, a Galileo, a Vico, e tant'altri, accadrebbe pure nelle arti.

Che dobbiamo noi concludere? Che per giudicare la musica d'ogni tempo, d'ogni

(1) Carlo Malaspina noto sotto il titolo di Facchino di Parma.

(2) Vico, Scienza nuova.

nazione, ed assaporarne le bellezze conviene farvi abitudine, e, come dice il dotto Fétis.

• La musique mise à la portée de tout le monde •.

Porci nelle circostanze, nelle idee dei tempi in cui fu scritta: conviene insomma voler provare un altro modo di esistere, un altro tuono di sensazioni.

Ne ciò sarebbe senza molto vantaggio dell'arte nostra; poiché in quel modo che scontransi nelle storie fatti che scuotono la nostra sensibilità, riscaldano l'immaginazione, e ci rapiscono a noi stessi, così nella musica antica troveremo dei tratti di somma bellezza, verità, e novità di espressione; tratti che sono perduti per chi non li sente.

Ne temiamo asserire che la nostra musica melodrammatica non potrà dirsi aver toccato il sommo grado di perfezione finché la musica antica non sia divenuta popolare. Allora sarà veramente sentita la relazione intima dell'arte colla vita: allora l'artista compositore potrà con una bella fusione del carattere antico collo stile moderno dare una tinta vera ed originale ai fatti che si rappresentano nel dramma, ed essere inteso.

Ciò che dicemmo parlando dei canti caratteristici nazionali, ripetiamo per la musica dei secoli trascorsi: le bellezze di quelli come di questa si trasfonderanno sempre in vano nella musica drammatica se il loro tipo non è conosciuto.

Ma fra tanta musica delle passate età quale scegliere, quale rifiutare come immeritevole di attenzione?

Quella dei maestri più celebrati, perché questi furono indubitatamente i migliori interpreti del loro tempo; quella poi del popolo che si riferisce ad interessanti avvenimenti perché ne ritrae certamente il carattere, ecco la musica da scegliere onde studiarne l'indole, e fra queste la più semplice e la più scevra da quelle complicazioni di cui tutto il pregio consiste nel difficile. E gli scrittori che di nulla meglio si presero cura che di far valere la loro perizia nel maneggio de' più astrusi artifizii dovettero sempre obliare il sentimento, e sacrificare l'affetto alla loro ambizione: scrissero essi per sé, non per gli altri, ne furono mai gli interpreti della natura. Basti ad essi di essere a quando a quando osservati nelle scuole del meccanismo.

Il richiamare a vita i capolavori della musica antica servirebbe poi sempre ai moderni scrittori di stimolo a produrre opere degne di memoria; stimolo che va sempre più mancando da che si è fatta sì breve la durata delle produzioni musicali che pochi anni bastano a farle collocare fra le cose viete e fuor d'uso.

Chiamino pure i freddi calcolatori vanità la gloria, non farà mai opera grande chi non vi aspiri. Erostrato arse il tempio d'Efeso per lasciare un nome immortale; pensate come gelida debba riuscire l'idea di vivere pochi e tristi anni sulla terra senza lasciarvi traccia di sé! R. BOUCHERON.

STUDJ BIOGRAFICI.

GIOVANNI WOLFGANG MOZART.

(Vedi il N. 57 di questa Gazzetta)

Giovanni Wolfgang Mozart (1) nacque a Salisburgo il 27 gennajo del 1756. Non mai

(1) Abbiamo tratto le seguenti notizie dalla grande Opera biografica del sig. Fétis, e le arricchimmo di altre raccolte in altri scritti.

organismo umano fu più del suo dotato di felici disposizioni musicali, nè con segni più certi si manifestò. Appena aveva egli tocco il suo terzo anno, allorché suo padre, Leopoldo Mozart, distinto maestro di musica, imprese a dar lezioni di musica alla sua sorella maggiore (2). Da questo momento tutta l'attenzione del piccolo Giovanni Wolfgang fu rivolta al pianoforte. Spesse volte ei cercava le terze colle sue piccole mani, e se gli accadeva di trovarne manifestava la propria gioia con atti di un'esaltazione eccessiva. Poco più che trastullandosi a questo modo egli apprese i primi elementi della musica e i principii della digitazione. Giunto appena al quarto suo anno, meraviglia a dirsi suonava già con notevole espressione delle composizioncelle ch'egli imparava con mezz'ora di studio tutt'al più, e già componeva dei minuetti ed altri piccoli pezzi che suo padre scriveva sotto la sua dattatura! Il consigliere de Nissen pubblicò questi primi saggi nella sua grande monografia di Mozart, colla scorta de' manoscritti originali in numero di ventidue. Tutti furono composti negli anni tra il 1760 al 1762, vale a dire quando l'autore non aveva che l'età dei quattro a sei anni, ed è veramente cosa da far stupore chi osservi quelle prime produzioni d'un genio che ingrandì fino all'epoca della morte del meraviglioso artista.

Nel 1762 Leopoldo Mozart fece un viaggio a Monaco co' suoi due figli, ove entrambi eccitarono non poco stupore. Però, la vera ammirazione fu tutt'intera per il piccolo Giovanni Wolfgang, il quale all'età di sei anni esegui un concerto di pianoforte alla presenza dell'Elettore. Nell'autunno del medesimo anno la famiglia Mozart si trasferì a Vienna ove produsse la medesima sensazione destata a Monaco. L'Imperatore erasi accostato al clavicembalo al quale sedeva il fanciullo virtuoso; ma questi chiese che gli si chiamasse Wagenseil, maestro della Cappella della Imperial Corte.

— Signore, gli disse, il piccolo Mozart, mi accingo a suonare uno dei vostri concerti, vorreste aver la bontà di voltarmi le pagine? — Questa franchezza e confidenza in sé medesimo fu una delle qualità speciali al carattere di Mozart e si appalesò in lui in tutte le circostanze della sua vita artistica.

Suo padre aveagli comperato a Vienna un piccolo violino ch'ei seco portò a Salisburgo, e del quale pareva si occupasse niente più che come d'un giocatolo. Un di Werzel, musico della Cappella del Principe, recatosi a consultare Leopoldo Mozart intorno a un nuovo Trio da lui composto volle provarne l'effetto. Ei si prese quindi la parte di primo violino, diede quella di secondo a Schachtner altro musico della Corte, e a Leopoldo Mozart il basso. Mentre i suonatori facevano i preparativi il piccolo Giovanni Wolfgang si pone a sedere accanto a Schachtner, armato del suo piccolo violino, e pretende raddoppiarne la parte, malgrado le rimozioni di suo padre. Non ci fu caso di impedire ch'ei facesse la sua volontà; se non che, scorse appena alcune battute ecco i tre vecchi professori guardarsi in viso l'un l'altro stupefatti al vedere un fanciullo di sette anni cui non erano mai state date lezioni di violino, eseguire con esattezza la propria parte. Meravigliato di tanta felice audacia, Schachtner

(1) Maria Antonia Mozart. Alcuni anni fa ella viveva ancora a Salisburgo e all'età di settantasette anni aveva perduta la vista.

cessa dal suonare, e il piccolo Mozart va sino al fine dei tre Trio senza punto esitare.

Nel mese di Luglio del 1765 Leopoldo Mozart intraprese un lungo viaggio fuori della Germania coi suoi due figli. Monaco fu la prima città ch'essi visitarono. L'entusiasmo che il prodigioso fanciullo vi aveva destato alcun tempo prima si risvegliò allora quando lo si udì suonare nella medesima Accademia un concerto di pianoforte e uno di violino, e farsi a improvvisare sui temi che gli venian dati. Amburgo, Mannheim, Magonza, Francoforte, Coblenza, Colonia, Aquisgrana, Bruxelles, accolsero in seguito i due artisti adolescenti coi più vivi applausi. Arrivata a Parigi nel novembre dell'anno stesso la famiglia Mozart non trovò in questa capitale altro appoggio sulle prime che la protezione del barone di Grimm, il quale poi nella sua *Corrispondenza letteraria* offerse delle interessanti particolarità sull'infanzia dell'illustre compositore (3).

A' nostri giorni, malgrado i prodigi che da tanti anni in poi hanno stancata la pubblica attenzione, un fanciullo dotato dello straordinario ingegno concesso dalla natura al piccolo Mozart, appena si sporgesse al pubblico e tosto la generale ammirazione assicurerebbe ad un tempo la sua fortuna e la sua fama. Ma a' giorni di cui parliamo le cose procedevano ben altrimenti. La sola Corte poteva giovare alla riuscita di un artista straniero. Mercè la protezione di Grimm che a Mozart procurò quella del barone di Holbach, del conte di Fesse, del duca di Chartres e della contessa di Clermont, la famiglia Mozart fu invitata a recarsi a Versailles ed ebbe l'onore di essere presentata al Re. Wolfgang suonò di pianoforte, improvvisò, e ricevette unanimi dimostranze di ammirazione.

Le principesse del sangue, le duchesse e le marchese avevano dato il primo cenno dell'entusiasmo, e la moda era venuta in soccorso al giovinetto artista il cui nome in pochi giorni fu profertito in tutte le conversazioni di Parigi come quello di un genio raro. Però il padre di Wolfgang mentre si compiacceva delle carezze e dei baci che si prodigavano a suo figlio, si lagnava che i guadagni non andavano del pari e si risolve di trasferirsi a Londra (4).

Nella Capitale dell'Impero britannico il fanciullo prodigioso destò la medesima ammirazione che a Parigi. Già fin dall'età di sei anni ei suonava l'organo in un monastero della Germania con tanto gusto e bravura che i frati per udirlo, lasciavano spesso la tavola per trasferirsi dal refettorio nella Chiesa. Non è quindi meraviglia che a Londra ei venisse chiamato l'Haidel dell'organo. Alle accademie da lui date in pubblico accorse una folla straordinaria di spettatori i quali furono meravigliati che la musica da lui con tanta bravura eseguita fosse quasi tutta di sua composizione.

Verso la fine del 1765 la famiglia Mozart lasciò Londra ove ella aveva dimorato quasi 13 mesi, e continuò le sue trionfali peregrinazioni, destando dappertutto il piccolo Wolfgang un'ammirazione e un entusiasmo che quasi saremmo tentati a credere esagerati. Al fine dopo tre anni di

(1) Da altri scritti riguardanti l'infanzia di Mozart, raccogliamo ch'egli possedeva una grande disposizione agli studi matematici, e che per un bel pezzo la sua passione per la scienza delle cifre disputò nel suo animo l'impero a quella dei numeri armonici.

(2) Ei voleva dire agli amici: Se invece di carezze e di baci si prodigassero a mio figlio delle buone monete le cose andrebbero meglio per la mia borsa...

viaggio ella si ricondusse a Salisburgo, ove restituito alla quiete della vita ordinaria il futuro autore del *Don Giovanni* poté riprendere gli studi di composizione sotto i dettami del padre suo. Le principali opere di Handel portate da Londra e quelle di Sebastiano Bach furono i suoi modelli classici; più tardi aggiunse a questi anche diverse composizioni degli antichi più stimati maestri italiani, nelle quali imparò senza dubbio la preziosa arte di far cantare le parti in modo facile e naturale perfino nelle più complicate combinazioni; e questo fu in lui un pregio che gli avrebbe assicurato un'incontestabile superiorità sui compositori tedeschi di tutte le epoche anche nel caso che il suo genio fosse stato meno elevato.

Sul finire di questo stesso anno 1767 la famiglia Mozart fece un secondo viaggio a Vienna, ove Wolfgang allora in età di dodici anni, suonò di pianoforte alla presenza di Giuseppe II e tanto lo stupefeca, così pel merito dell'esecuzione come per quello della composizione, che ebbe a dargli incarico di comporre la musica di un'Opera. Il giovinetto maestro accettò l'impegno e scrisse la *Finta semplice* che ottenne l'approvazione di Hasse e di Metastasio (1).

Garuito da una breve malattia subita a Olmütz tornò Wolfgang a Vienna ove tutto l'anno 1768 si occupò a scrivere molta musica da Chiesa e per piano, e a dar l'ultima mano all'Opera già cominciata. L'anno seguente ci lo passò in patria ove attese ad imparare la lingua italiana nell'intenzione di fare un viaggio nella nostra Penisola. E in fatto ci la percorse e non è a dire se trionfalmente. Verona, Mantova, Milano, Firenze, Roma, Napoli lo udirono e lo ammirarono. Un entusiasmo che non è si facile a suscitarsi altrove come ne' paesi meridionali, lo accolse dovunque. I poeti lo cantavano ne' loro sonetti e nelle loro odi, delle medaglie si coniarono in suo onore, le accademie gli spalancavano le loro porte, e i più dotti maestri delle severe scuole di Bologna e di Roma riguardavano attente al suo ingegno (2). Ei non aveva compiti per anco i quindici anni, e l'antifona a quattro parti (3) da lui scritta per il concorso dell'Accademia filarmonica era riputata degna dei bei giorni di Palestrina, e il musico più erudito d'Italia, il padre Martini, lo chiamava illustre maestro; egli non aveva compiti per anco i quindici anni e udito due sole volte il *Misereve* dell'Allegri gli bastò per scrivere a memoria quel celebre pezzo del quale era proibito estrar copia; egli non aveva compiti per anco i quindici anni e il più gran compositore drammatico del tempo, Adolfo Hasse, sopraddetto in Italia il divino Sassone, dopo aver udito il suo *Mitridate* e la cantata *Ascanio in Alba*, non esitava ad esclamare « Questo fanciullo farà dimenticare tutti noi » e il fiore della popolazione di Milano radunata nel vasto teatro della Scala gli gridava trasportata d'ammirazione: *Evviva il maestrino!*

(1) Il signor Fétis tace nella sua biografia che quest'Opera non poté rappresentarsi a Vienna.
(2) A Roma, colla mediazione del Cardinal Pallavicini, il giovinetto Mozart venne insignito del diploma di Cavaliere dello Sporon d'oro. Però, sebbene della sola età di quattordici anni, si comprese che il più eletto suo distinguivo scibile era il suo medesimo talento, e non volle mai decidersi dell'insegna, ottenuta senza ch'egli personalmente ne facesse domanda.

(3) Questa Antifona venne riprodotta dal Dott. Liehtenthal nel pregevole suo opuscolo di recente pubblicato col titolo *Mozart e le sue Creazioni*. Di questo opuscolo avremo a giovare nel proseguire la presente biografia. La detta Antifona valse a Mozart il grado di membro dell'Accademia filarmonica di Bologna e di Maestro Compositore.

Chi voglia osservare le composizioni di Mozart scritte da lui fino a tutto questo primo periodo della sua vita, le giudicherà specialmente notevoli pel poco rapporto che esiste fra il merito di esse e la adolescenziale età dell'autore. Se già vi si rileva in generale uno studio profondo dell'armonia e del contrappunto, se dalle fresche ed eleganti sue melodie e dal sì caratteristico colorito della sua musica torna impossibile non ravvisare in lui un'organizzazione piena di genio, è pur giuocoforza convenire che tutte le composizioni da lui prodotte fino a questa epoca riflettono d'assai la imitazione delle Opere de' suoi grandi modelli, i Bach, gli Haendel, gli Hasse. Ma è ormai per lui vicino il giorno in cui la sua mente, acquistando il vigore necessario a spiccare voli suoi propri, farà pompa della più ricca originalità di ispirazione e vestirà forme nuove e darà vita a uno stile mirabilmente classico nella stessa libertà e varietà de' suoi sviluppi. B.

(Sarà continuato)

DELL' ISTRUMENTAZIONE.

ARTICOLO VII.

(Vedi i fogli 5, 8, 10, 19, 21, 25, 26, 27 e 32).

Il corno è uno strumento d'indole nobile e melanconica; tali però non sono il suo timbro e la sua sonorità che egli non possa riuscire in ogni genere di pezzi. Egli si fonde agevolmente nel ripieno armonico; e il compositore eziandio più mediocre, può a suo agio adoperarlo ed assegnargli una parte che torni gradita quasi senza avvedersene.

Il corno ha due maniere di suoni molto fra loro differenti, i suoni aperti i quali spontaneamente escono dall'istromento senza altro mezzo o trovato che quello delle labbra e del fiato dell'esecutore, e i suoni chiusi che si ottengono turando più o meno colla mano il buco della campana. Gli antichi maestri sonosi generalmente accontentati di mettere in opera i suoni aperti; e questi scrivevano, bisogna pur dirlo, assai puerilmente. Beethoven medesimo è grandemente riservato nell'uso de' suoni chiusi, quando non tratti il corno in *solo*; gli esempj nella sua orchestra assai rari ne sono, e quando pur v'abbia ricorso, quasi sempre gli è per ottenere un effetto risentito: onde possono notarsi il *la bemolle grave* del terzo corno in *mi bemolle*, nello Scherzo della Sinfonia eroica, e il *fa diesis grave* del secondo corno in *re* nello scherzo della Sinfonia in *la*. Questo sistema è certo incomparabilmente migliore del contrario metodo adottato oggi dalla più parte de' compositori francesi e italiani, il quale consiste nello scrivere i corni come si fa i fagotti e i clarini, senza aver considerazione alla differenza grandissima che v'ha fra i suoni chiusi e gli aperti, e del pari fra certi suoni chiusi e certi altri, senza punto badare come sia malagevole all'esecutore il pigliare una od altra nota ove quella che la precede naturalmente non l'agevoli e spiani, senza considerare la difficoltà di ottenere precisione, e la poca sonorità, o il rauco suono di cattiva intonazione che si ha dal chiudere per due terzi o tre quarti del buco della campana; e senza finalmente essere da tanto di supporre che una profonda conoscenza della natura dello stromento, il gusto e il buon senso possano aver che fare alcun

poco coll'uso de' suoni che questi maestri scolari gettano così alla inconsiderata nell'orchestra. La grettezza degli antichi è da preferirsi a questa profusione. Per cagione di un effetto speciale non si scrivono altrimenti i suoni chiusi, e quando ciò pur si faccia, bisogna almeno cansare quelli che danno troppo debole suono e troppo diverso da' suoni naturali del corno. Il *mi bemolle*, il *la naturale*, il *si naturale*, di mezzo, il *fa diesis* di mezzo (preparato da un *sol*), il *fa naturale* di mezzo (preparato da un *sol* o da un *mi*), il *re bemolle* di mezzo (preparato da un *do*) il *si naturale* basso (preparato da un *do*) il *la bemolle*, il *fa diesis* e il *fa naturale* basso (preparati da un *sol*), il *la bemolle* alto (preparato da un *sol*) debbono bastare all'uso de' corni nell'orchestra. Gli altri suoni chiusi, come il *re bemolle* e il *re naturale* sopra le righe; il *la naturale* basso, il *si bemolle* basso e il *la bemolle* di mezzo, non dovrebbero mai essere adoperati come note di ripieno, ma solamente per cagione di ottenere effetti comportati dal loro timbro sordo, rauco e selvaggio. Per un disegno melodico nel quale ad ogni patto si convengono queste note, io non indicherei da potersi usare che il *la bemolle* di mezzo. Il *si bemolle* basso è stato scritto una volta da Weber nella scena del *Freyshütz* in cui Gaspard congiura Samiel; ma questo suono è di tal sorte chiuso e per conseguente di tal sorte sordo che punto non si sente; ne potrebbe altrimenti farsene caso se non quando l'orchestra tutta si tacesse ed egli solo rimanesse alla scoperta. Così il *la bemolle* di mezzo scritto da Meyerbeer nella scena delle monache del *Robert le Diable*, quando Roberto s'avvicina al sepolcro per carpire il ramo incantato, attrae l'attenzione così viva solamente in grazia del silenzio di tutti gli altri stromenti; e intanto questa nota è assai più sonora che non il *si bemolle* basso. In certe scene di silenzioso orrore può ottenersi grandissimo effetto da queste note chiuse messe a più parti: Melul è il solo (per me) che n'ha tratto partito nella sua Opera *Phrosine et Mélidore*.

La famiglia di questo stromento è completa. Egli ci ha de' corni in tutti i toni, come che il contrario sovente si dica. Quelli che sembrano mancare nella scala cromatica si ottengono per mezzo di una giunta che abbassa lo stromento di un mezzo tuono. Noi abbiamo corni forniti di tutti i pezzi in *si bemolle* in *do*, in *re*, in *mi bemolle*, in *mi naturale*, in *fa*, in *sol*, in *la bemolle*, in *la naturale*, in *si bemolle* alto, e in *do* acuto; ma apponendo l'aggiunta ai toni di *si bemolle* e di *do* basso, si ponno avere quelli di *la* basso e di *si naturale*, e per questo mezzo medesimo tramutare il tuono di *re* in *re bemolle* (o *do diesis*) e il tuono di *sol* in *sol bemolle* (o *fa diesis*).

Ora quantunque le antiche orchestre solamente avessero due corni, oggi i compositori tuttora scrivono quattro. Nel primo caso, quantunque s'abbia ricorso a' suoni chiusi, le risorse dello stromento saranno assai limitate, quando si tratterà di uscir modulando dal tuono onde è il corno piantato; nel secondo caso invece, quando ancora non si vogliono impiegare che i suoni aperti, collo scambio de' pezzi che costituiscono i toni ciò è agevole a farsi. Laonde in un pezzo scritto, per esempio, in *la bemolle*, il compositore può impiegare quattro corni nel medesimo tuono; ma meglio farà ancora a metterne

due in un tuono e due in un altro, oppure a metterne i due primi in un tuono, il terzo in un altro e il quarto ancora in un altro; lo che tornerà per avventura più comodo e gradito all'effetto. Potrà finalmente mettere i quattro corni in quattro differenti tuoni, e ciò sarà da praticarsi in que' casi in cui altri voglia solamente servirsi de' suoni aperti. Pel tuono suddetto di *la bemolle* ciò potrebbe farsi, ponendo il primo corno in *la bemolle*, il secondo in *fa*, il terzo in *mi naturale*, e il quarto in *do*. In questo mezzo, pochi accordi vi sarebbero ne' quali non potessero essere introdotte quattro o tre od almeno due note aperte dei corni. Ma quando si voglia (siccome il senso comune detta) servirsi lodevolmente delle buone note chiuse e delle aperte insieme, basta scegliere un tuono pe' due primi corni, un altro pel terzo, ed un altro pel quarto. D'altra banda il genere di frasi più o meno melodiche che debbono essere eseguite dai corni a due o tre parti, la natura delle modulazioni, gli effetti da prodursi nel corso d' un pezzo e la forma degli accompagnamenti, debbono principalmente considerarsi dal compositore ed essergli guida nella scelta de' tuoni ove piantare i corni. Egli bisogna altresì guardarsi di scrivere i differenti corni in maniera uniforme, dando a' tuoni acuti, per esempio, un' estensione in alto che solo è accessibile ai gravi tuoni, e scrivendo pe' tuoni gravi, certe successioni di rapide note nel basso della scala, le quali (rispetto alla lentezza delle vibrazioni) non possono ottenersi che in un movimento più lento, o sopra un tuono alto. Si dee altresì sino a certo segno considerare il mal vezzo che tuttavia regna fra molti esecutori di dividersi in suonatori di primo corno e suonatori di secondo corno, come se si trattasse di due stromenti diversi. Gli uni si servono d' una imboccatura o bocchino stretto che aiuta l' emissione delle note acute ed hanno tanta facilità a montare quanta difficoltà a scendere; onde per essi non bisogna punto contare quanto alle note dell' estremità inferiore: questi sono i primi corni. Gli altri colla loro larga imboccatura, troppo penano a montare, ed agevolmente riescono nelle note gravi; a loro sono da affidarsi con sicurezza i pedali *sol*, il *contra-do*, e il *contra-sol*, bassi: e questi sono i secondi corni. Da ciò si pare che torna meglio, quando si pongano in atto più tuoni in una volta, affidare i tuoni acuti ai primi corni e i tuoni gravi ai secondi. Un altro avvedimento non guari avuto da molti compositori (di che meritano biasimo) è quello di guardarsi dal far cambiare all' esecutore nel pezzo medesimo un tuono alto assai con un tuono de' più bassi, e viceversa. Al suonatore di corno è d' incomodo, per esempio, un subitaneo passaggio dal tuono di *la alto* a quello di *si bemolle* basso: nè col mezzo che si ha oggidì di quattro corni nell' orchestra dee mai capitare necessità di dover ricorrere a cangiamenti così disparati e lontani.

Io porto opinione che nessuno maestro abbia saputo trarre dal corno un partito più originale, più poetico e nel medesimo tempo più compiuto di Weber. Ne' suoi tre capolavori, *Oberon*, *Eryanthé* e *Frey-schütz*, egli fa loro parlare un linguaggio mirabile e nuovo, che Mehul e Beethoven soli si direbbono avere appena compreso prima di lui, e Meyerbeer, meglio degli altri, mantenuto in tutta la sua purezza.

Di tutti gli stromenti d' orchestra quello che Gluck meno bene scriveva era il corno: solo che un' occhiata si dia ad una delle sue Opere può agevolmente vedersi quanto poco valesse in questa parte: bisogna però ricordare come tratto di genio le tre note del corno che imitano la conca di Caronte nell' aria d' Alceste « *Caron t' appelle!* » Sono dei *do* di mezzo, resi all' unisono dai due corni in *re*; ma l' autore avendo imaginato di fare abboccare le due campane l' una contro l' altra, ne viene che esse si servono a vicenda di sordina l' una all' altra e che i suoni intersecantisi pigliano un accento lontano ed un timbro cavernoso di un effetto strano e drammatico quanto si possa immaginare. Io credo però che Gluck avrebbe ottenuto il medesimo intento col medio *la bemolle* chiuso, di due corni in *sol bemolle*. Ma forse a que' tempi gli esecutori non erano abbastanza sicuri di pigliare somiglianti intonazioni, e l' autore ben fece a ricorrere al singolare mezzo da lui usato per smorzare e rendere lontani i più aperti e arditi suoni del corno in *re*. (Sarà continuato).

NOTIZIE VARIE.

— MILANO. Il sig. Dessane, di recente si generosamente encomiato dai giornali, e l'anno, quanto prima si produrrà in una pubblica accademia per farci udire un nuovo istromento già da qualche tempo conosciuto in Francia sotto il nome di *Melofono*, e che ivi ottenne la piena approvazione di molti insigni maestri, fra cui basti nominare a Gerubini, un Auber, un Faer, un Halevy. Chi desiderasse esser informato delle particolarità e de' pregi del Melofono può ricorrere al N. 14. di questa stessa Gazzetta, o meglio intervenire al concerto del sig. Dessane, a cui fra noi auguriamo l'esito ottenuto nelle capitali dello Stato Sardo.

— BOLOGNA. Domenica 21 scorso agosto in una amena villa, ad un quarto di miglio da Bologna, fuori di Porta Castiglione, goduta dal maestro Gioacchino Rossini, che pochi giorni prima era stato insignito da S. M. il Re di Prussia del nuovo ordine del merito, alcuni suoi affezionati, per festeggiare il giorno onomastico nelle ore pomeridiane lo sorprendeano con varj trattamenti. Costitavano questi nell' ascensione di un gigantesco globo arostatico e nella accensione di bellissimo fuochi artificiali. Poscia da un ciletto numero di professori mediante accorta riduzione, da stromenti da fiato in giardino eseguiti le incomparabili melodie colle quali il gran maestro vestì l'Inno - *Stabat Mater*. Giovanni Andre, celebrato professore di fagotto, ne è stato il riduttore, e quanto bene egli siavvi riuscito non è a dirsi, imperciocché si grande ne fu l'effetto, tanta la precisione, si ingegnoso l'adattamento delle parti vocali, e l'intreccio degli accompagnamenti, che l'illustre autore ne rimase soddisfattissimo e gli ascoltanti, in gran quantità colà accorsi, compresi furono da indescrivibile diletto, e trasportati da entusiasmo più volte proruppero in strepitose acclamazioni ed in prolungati evviva, tutti facendo voti che il genio senza uguali voglia dotare l'Italia di nuovi insuperabili lavori e per lungi anni possa vivere felice.

— FIRENZE. Nell'istesso giorno 21 dalla Società che porta il modesto nome di *Conversazione Musicale*, in una delle Sale dell' Accademia delle Belle arti in Firenze, eseguitasi da circa centoventi parti fra dilettanti e professori il rinomato Oratorio - *Cristo sull' Oliveto* - di Beethoven, il quale ne' cori di questa sua composizione trasfusse le meraviglie della sua immaginativa e della sua dottrina. Nell'esecuzione in pieno soddisfacentesi distinse il tenore sig. Olimpio Mariotti, abile dilettante.

Nella successiva domenica poi il già famoso cantante Nicola Tacchinardi volle prodursi in un trattamento musicale dato nel Salone annesso allo stabilimento Goldoni. Il registro della sua voce ora non è più di tenore: cantò il duetto della *Beatrice Tenda* e quello dell' *Elisir di Amore* colla signora Irene Secci, giovane dotata di bella e forte voce, in ispecie in questo ultimo duetto generosi applausi gli vennero tributati; in fatti le intenzioni gaje di Donizetti furono da lui con spirito espresse. Nell'istessa accademia si ammirarono il valente suonatore di arpa Marcucci, ed il Corazzi bravo allievo del Cavaliere Gioretti, il quale con un zolo il più lodevole in Firenze dirige una pubblica scuola di violino che gode molta riputazione ed in quanto a giusto maneggio e regolare portamento di arco in Italia a nessun'altra è seconda.

— Leggiamo nella Gazzetta Musicale di Parigi: « Rossini che colla nota sua schietta sua dire di non volerne più sapere di comporre, e che ride seco stesso all' udire i suoi editori vantare il suo *Stabat* come una produzione degna di essere messa a lato al *Guglielmo Tell*, Rossini al presente dedica i suoi ozi a rigenerare i Conservatori di Italia. » Crediamo dover notar due cose in queste poche righe: se è vero che Rossini rida

seco stesso de' suoi editori perché pongono lo *Stabat* al paro del *Guglielmo Tell*, non rida già perché ei creda che tra le sue due partizioni corra troppo di vario di merito, ma perché gli parrà da pigliarsi in ischerzo il bello spirito di chi vuol paragonare fra essi due capolavori di indole tanto diversa che la menoma approssimazione appare tosto assurda. Poi osserviamo alla Gazzetta Musicale di Parigi che è vero bensì che Rossini si occupa con sufficiente zelo di alcune riforme nella direzione del Liceo musicale di Bologna, ma per nulla affatto egli ha che fare cogli altri Conservatori di Italia, i quali se anche abbisognavano di essere rigenerati non vedrebbero la necessità di ricorrere al grande maestro. Voler far merito a Rossini col supporre ch'ei renda all' arte di così fatti servizi, è più che altro un far torto alla grandezza del suo genio; ovvero è un modo molto fino e diremmo quasi astuto di rimproverarlo del suo proponimento di non più occuparsi a scrivere pel teatro.

— Si è ultimamente pubblicato a Parigi un opuscolo intitolato *Exposition du système de l'écriture musicale chiffée*, di certo signor Jeule. E scopo di questo scritto una radicale riforma della attuale notazione alla quale il detto signor Jeule vorrebbe sostituire una notazione in cifre arabe o numeri, idea non punto nuova, com'è noto che pure l'autore presenta con qualche sua particolare modificazione. Ci sarebbe da compiere un grosso volume, dice un foglio francese, ove si volessero analizzare i diversi saggi di questo genere che si sono fatti da cento anni in poi, e che tutti andarono falliti. Tutti i sistemi di nuova notazione proposti in sostituzione delle note in uso cadde dinanzi l'impossibilità di rendersi pe' pezzi complicati. Quello del signor Jeule pare destinato alla sorte medesima.

— Il conte Mortimer di Maltiahn, ministro di Prussia, agli affari esteri, durante una lunga indiosposizione di salute, si occupò di comporre un numero di notizie che dati alla stampa ebbero molta voga: « E raro, dice un giornale tedesco, vedere un uomo di stato impiegare di questo modo i propri ozi forzati, e la Prussia può vantarsi d' avere forse la prima offerta un sì bell' esempio di eccezione ».

— Il *Monde Musicale* si lagna forse a ragione, che la nuova direzione del teatro italiano di Parigi, avendo fatto proporre una scrittura a Rubini, gli mettesse per patto la rinunzia ad alcune parti importanti del suo repertorio come quelle della *Zucra*, della *Saonambula*, del *Pirata*, de' *Puritani*. Rubini ricusò di assoggettarsi a questa condizione, probabilmente per non volere ricomparire ad un secondo posto sopra un teatro ove per tanto tempo brillò come astro primario. Però non possiamo accennare a quanto dice il preminato foglio che lasciando a Rubini fra l'altro, la parte di *Don Giovanni*, nell' Opera di questo nome, sia un limitarlo all'impiego di tenore leggero. La parte di *Don Giovanni* è di tanta importanza, sia musicalmente, sia drammaticamente, che con essa sola può un artista procurarsi la più splendida celebrità, ove sappia degnamente investire delle incomparabili ispirazioni di che è ridente quel capolavoro mozartiano.

Il detto giornale aggiunge le seguenti parole: « D'alcun tempo in qua delle voci assurde da noi già smentite continuano a spandersi. Intorno alla pretesa di una croce d' onore, che si attribuisce a Rubini è uomo troppo ragionevole e saggio per aver voluto imporre, come si dice, questa condizione al suo contratto; Rubini sa del pari che la croce d' onore non si dà se non se agli artisti che definitivamente rinunzieranno a comparire sul teatro ».

— DRESDA. La gran festa vocale ebbe luogo nello scorso mese d'agosto, alla quale prendevano parte circa 570 cantanti, fra cui anche un deputato dell'Unione de' Cantori di Francoforte sul Meno. Il primo giorno fu dedicato alla già sull'Elba. 35 gondole festosamente distribuite in 7 divisioni (la prima, composta di cinque gondole era l'unione de' Cantori di Dresda; la seconda era quella di Gottlieb, la terza della Bassa Elba, la quarta dell'Erzberg, la quinta del Voigtland, la sesta della Lusazia, la settima quella de' cantori di Dresda) veleggiavano a Blasovitz e Loschwitz, eseguendo una serie di canti eccellenti. Nel secondo giorno, i circa 350 cantanti si recarono alla pianura di Plauen ove, distribuiti in varj luoghi, facevano risuonare i loro canti, e quelli eseguiti sui monti produssero un magnifico effetto. Trattati a latta mensa dal sig. barone Burk, tornarono lietamente a Dresda. Il miglior ordine regnò in questa festa.

— SALZBURGO 5 settembre. La prima giornata della festa di Mozart è passata, e ci lascio in dietro una sublime impressione. S. M. l'imperatrice madre, LL. MM. il Re e la Regina di Baviera col principe Lutpold ed anche le principesse Ildegarda e Alessandra, arrivati da Berchtesgaden, furono testimoni del momento dello scoprimento della statua del Maestro, il cui nome qui è sulle labbra di tutti e svuozza sur ogni vessillo. Il nobile ed illustre arcivescovo Ladislo Pyker e l'invito già da Monaco un saluto festivo con un inno popolare, il quale messo in musica dal maestro Neukomm, venne cantato alle 10 di sera presso l'illuminato monumento di Mozart. Alle ore 11 il corteggio colle torcie accese recossi al convento di S. Pietro, ove abblava il canto patriarcale, e vi ripetevano un'altra volta l'inno.

(Dalla Gazz. Univ.)

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omenoni N. 1720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 39. DOMENICA
23 Settembre 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émeuvoir.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omroni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

A questo numero si unisce il Pensiero funebre ed elegiaco in morte del duca d'Orleans, composto per pianoforte da G. Battista Cramer, il qual pezzo è il terzo di quelli che l'Editore-proprietario della Gazzetta musicale si propone donare a' benivolenti Associati come da manifesto 25 giugno. Quanto prima si darà il N. 8 dell'Antologia Classica.

ESTETICA MUSICALE.

La musica considerata indipendentemente dalla Poesia.

(Vedi i fogli 19, 22, 23, 24, 26, 28, 34, 36 e 37).

Dalle riflessioni fatte, mentre chiara apparisce la potenza espressiva che è nella musica per la relazione che essa ha colla vita, si scorge pur anche essere questa espressione affatto generica, non potersi individuare i sentimenti dalla medesima rappresentati, se non col soccorso della parola articolata. In fatti, spoglia la musica di questo soccorso, vi dipingerà sì al vivo una vitalità gettata, a così dire, nel pelago delle umane vicende, combattuta a favorita dalle circostanti potenze: vi farà bensì conoscere e la natura degli urti, e il piacere o dolor che ne prova, e la forza che è in essa o non è, di reagire; ma non potrà dire i nomi con cui noi possiamo intendere e il personaggio di cui si tratta, e la passione che lo agita e le circostanze che gli danno favore o gli s'attraversano. Ed ecco il vero, per non dire il solo motivo, per cui agli stromenti più caratteristici ed espressivi si preferisce la voce umana, motivo che dovrebbe bastare a persuadere i cantanti, siccome la chiara e ben distinta pronuncia della parola è per essi principalissimo dovere.

Ma se ella è così la cosa dovremo noi rinunciare alla musica istromentale per ciò solo che la sua espressione non può essere individuata? Mai no; che anzi l'esperienza ne dimostra prendersi grandissima parte a questo linguaggio, e per poco che vi siano avvezzati ed educati ritrarre anzi piacere da quel vago e indeterminato che lo distingue, forse perchè ne lascia di poterlo interpretare secondo noi stessi, forse perchè ne desta reminiscenze di affetti da noi provati, e più verisimilmente perchè la vaghezza nulla toglie alla verità.

XLI. Se però riflettasi che il linguaggio musicale, oltre all'essere così generico e indeterminato, è poi anche som-

mamente fugace non sarà difficile persuadersi non bastare al vero bello la chiarezza e verità di espressione, ma essere necessarie a quest'arte più che ad ogni altra l'unità, la varietà, la ordinata disposizione o condotta, e la più squisita esecuzione. Delle quali cose, dovendo ora discorrere il faremo dando insieme un'occhiata di confronto alle arti sorelle, affinché da ciò che hanno fra loro di comune o differente più chiare emergano alcune verità principali. L'uomo è il tipo primitivo, ed insieme lo scopo essenziale cui mirar debbono le arti belle, epperò qualunque sia il mezzo materiale di ciascuna, esse debbono convenire in alcuni punti, la cognizione dei quali non può che tornar utile all'artista. Oltre a ciò se è vero (come non può dubitarsi) che le arti giovausi a vicenda e ravvivasi il genio dell'una alle ispirazioni dell'altra, goverà sempre lo intendere l'intima natura ed il particolare linguaggio, il che non sapremmo mai troppo raccomandare ai giovani artisti d'ogni genere.

XLII. Ciò che costituisce la principal differenza fra le arti, anziché nei mezzi materiali o nel senso su cui agiscono, già il dicemmo, consiste nella mobilità o immobilità di cui sono dotate, e nell'influenza che esercitar possono sulla vita.

Arti mobili sono la Poesia oratoria, la Musica e la Mimica, arti immobili sono le Plastiche e l'Architettura.

La Poesia, l'Oratoria e l'Architettura hanno un'influenza immediata sulla vita, le prime colla potenza di persuadere le altrui volontà a tali più che a tali altre azioni, opinioni e credenze: l'altra perchè, non all'immagine di un oggetto rappresentato, ma all'oggetto reale da forma conveniente a palesarne l'intimo scopo e natura.

Quindi è che questa ritrae il suo bello dalle nozioni che tutti abbiamo intorno alla proporzione delle forze materiali, ed all'equilibrio dei gravi, e da quelle analoghe allo scopo dei monumenti che erige. La vastità, eleganza e ricchezza di un tempio non solo vi parlano della maestà, dell'essere a cui è consacrato; ma eziandio della pietà e grandezza di chi lo volle eretto. La magnificenza dell'Arco della Pace in Milano (il più bello che esista) è monumento che attesta e la grandezza degli esseri che n'erano gli arbitri, e quella del popolo cui fu recata, e il desiderio che era in esso della medesima.

Le arti plastiche sono immobili, ma la Pittura, benchè non possa rappresentare che un punto unico nel tempo di un fatto,

di un affetto, ha un vantaggio sulla statuarìa nell'uso dei colori, delle molte figure, e della scena, per lo chè il campo del pittore è assai più vasto. Nella statuarìa se disdice il colore, ben più disdice la molteplicità delle figure (se non trattasi di rilievi) a meno si possano riunire in un sol gruppo, come non ammette scena, e vi sono inesprimibili le circostanze del tempo. Le quali cose obbligano lo scultore ad una somma semplicità di concetto, e rendono disdicevoli alla statua tutte quelle vesti che, inutili al carattere, o nascondendo troppo le forme naturali, ne toglierebbero il linguaggio delle modificazioni dei muscoli.

Per le quali cose se non siano ammissibili (né sempre lo sono) alcuni segni simbolici a servire di quasi nome al soggetto, il linguaggio della statua è generico quanto quello dei suoni marticolati.

Massima difficoltà e dovere precipuo delle arti immobili si è il dar vita e un quasi moto ai soggetti rappresentati, i quali perciò debbono essere immaginati o colti nel miglior punto di azione, che sarà sempre quello in cui l'affetto può meglio manifestarsi, servata la ragion della grazia.

Mirabile fu in ciò l'arte del Sanzio e spiccò massimamente nel dipinto rappresentante l'incendio di Roma, nel quale, a far conoscere l'impeto del vento che le fiamme dilatava, espresse una donna quasi corrente le di cui chiome e vesti, invece di sventolare all'indietro come al solito, le si raggruppano sul davanti. Né meno valente fu il Canova. Osservatene l'Ebe. Vedendola in profilo sembra veramente ch'ella debba muovere il passo, tanto la persona è sporgente oltre la linea d'equilibrio, e se ponete mente all'aderire che fanno le vesti sul davanti mentre svolazzano all'indietro, vi accorgete come essa indubitabilmente corre fendendo l'acre.

Bellissima del pari è la mossa con cui Monti di Ravenna atteggiò la statua monumentale di Parini, e vi rappresentò il poeta che sta cercando un'acconcia parola, la quale dal sorriso di cui brillagli il volto, accorgete già balenargli nel pensiero, e pare perciò ch'egli stia ad un punto di muovere il braccio sospeso a segnargli sulla tavola che sostiene colla sinistra.

XLIII. Per l'opposto nelle arti mobili l'artista ha da studiarci di arrestare quasi la fugacità e renderne tanto più profonde quanto meno durevoli sono le impressioni. A questo fine conviene che l'artista (Oratore, Poeta, o Musico ch'ei sia) scelta un'idea principale, in modo s'ado-

peri che la medesima rimanga sempre presente al pensiero, nel che consiste propriamente la tanto raccomandata unità. Siccome però il non intrattenere la mente che in una unica idea produrrebbe monotonia e noia, qualora non si presentasse la medesima con sempre nuove forme e associata a idee secondarie che le diano rilievo, e tengano desta l'attenzione, così si scorge non dovere l'unità escludere la varietà, come vedesi in che questa propriamente consista. Tale è strada segnata dai più grandi in ogni genere d'arti.

Leggete il Furioso del divino Ariosto e vedrete come tutte le immense fila di quella gran tela concorrano allo scopo ch'ei si è prefisso, l'esaltazione dell'eroismo cavalleresco e quello della Casa d'Este, per mezzo della geneologia, o per meglio dire l'eccezionamento a nobili imprese della medesima famiglia per mezzo dell'emulazione degli avi. Leggete il Goffredo di Tasso e vi troverete un'immensa varietà nell'unità di scopo, e fra i moderni leggete i Promessi Sposi del nostro Manzoni, e lo troverete seguace de' grandi esempi.

L'unità e la varietà convengono non meno alle arti immobili, poiché se la varietà desta interesse e attrae l'attenzione, l'unità la raccoglie, e fa che più facilmente s'intenda e più profondamente si risenta l'idea dell'artista. L'unione di questi due principj è poi ciò che forma l'armonia nel suo più ampio senso, non meno che nel senso particolare con cui l'intendiamo nell'arte nostra, la quale armonia non si può meglio definire che per la perfetta concorrenza della parti a far intendere un tutto. Se in un paesaggio rappresentante un sito umido e paludoso avrà il pittore fatto scelta di un cielo ingombro di nubi, e sparsovi le muffe, i giunchi, e le piante analoghe con una certa squallidezza nelle macchiette, avrà ottenuto l'armonia.

Ma se è facile al pittore o statuario, al poeta od oratore lo accorgersi se esista nella sua opera l'unità, non così lo è pel musico scrittore e lo vediamo tutto di nei primi saggi dei compositori novelli.

Crediamo pertanto non inutile il determinare a quale degli elementi di quest'arte misteriosa più si addica il conservare l'unità, o l'introdurre varietà.

XLIV. Prendiamo a considerare le opere dei buoni maestri, massimamente nel genere istromentale o nella musica sacra, e non dureremo fatica ad accorgerci siccome alla melodia ed al ritmo affidarono l'unità traendo la varietà dalla modulazione e dal contrappunto. E ciò perchè la melodia e il ritmo sono gli elementi che più si distinguono, e si attraggono l'attenzione, come quelli di cui si forma l'argomento del discorso musicale che noi diciamo *motivo*. E sebbene questo *motivo* ritragga non poca parte del suo carattere dal tono, tuttavia vediamo col fatto che non si tarda a riconoscerlo fra i ravvolgimenti della modulazione, comechè traslatato a toni di diversa natura.

Nè senza ragione l'idea principale di un musicale componimento fu detto *motivo*, prendendo da questa le mosse tutto il discorso: che anzi dal medesimo usarono i grandi maestri desumerne tutto il tessuto, spezzandolo, in frasi, in gruppi ritmici, e componendo con tali frazioni nuovi canti, passi d'arte, ed episodii ed accompagnamenti ⁽⁹⁾ tale artificio usato con gusto e senza impronta di stento riesce sempre di buon effetto, e tenendo ferma nella mente

la ricordanza della prima impressione. Le dà sviluppo ed estensione, mantien vivo l'interesse, e viene a costituire il dramma di un affetto, di una passione.

Ed ogni pezzo di musica debb'essere appunto un vero dramma per riuscire interessante; cioè deve preparare un affetto, seguirlo nelle sue modificazioni, svilupparne la catastrofe, e toccare gli affetti secondari da quello cagionati e valevoli a farlo meglio risentire (nel che consiste il vero episodio).

XLV. Non si creda però che con questa legge dell'unità si voglia inceppare soverchiamente il genio astringendolo a troppo angusti confini. All'unità deve accoppiarsi la varietà ed in quel modo istesso che al poeta non disdice abbandonarsi talvolta al dominio della propria immaginazione, non disdice neppure al musico spiegare ardito volo, e trasportare l'uditore a respirare altre aure sotto più caldo Cielo.

Queste sono anzi bellezze di primo ordine che però non è dato all'artista di creare che in quei momenti di entusiasmo in cui, piena la mente e il cuore del suo soggetto, esiste intieramente in quello, insensibile all'influenza delle realtà che lo circondano. In quei beatissimi momenti ogni fibra è commossa per lo affetto: chi oserà richiamarlo da quell'estasi? Chi dettar leggi al fervido immaginare? Che il più religioso silenzio regni intorno a lui... Egli pon mano all'opera, egli esprime la piena del suo cuore, qual meraviglia s'ei poggia sublime:

• E muove col pensier l'empireo tutto •.

È allora che dir puoi: *Est Deus in nobis*, e che la miglior filosofia è quella di abbandonarvisi intieramente.

Ma oltre al non potere l'artista sempre ch'ei vuole riscardarsi a tal segno, questi momenti durano di rado quanto basta ad un intero lavoro; che è il bisogno istesso di afferrare l'idea che passa, il tempo sempre troppo lungo di fissarla colla matita o colla penna, richiamano l'artista dall'estasi; nè è poi sempre facile il riaccendersi al medesimo grado nel medesimo affetto. Che fare allora? Convien chiamar l'arte in proprio soccorso, e coi dettami di questa sviluppare quelle poche idee che il genio dettò, disporle, condurle, farne un tutto.

Talvolta anche accade che, mentre si medita su di un'idea, se ne scoprono meglio le bellezze, e il partito che se ne può trarre, e la mente concentrata in quella meditazione a poco a poco si riscalda di un fuoco, che se non giunge all'entusiasmo è per compenso più durevole. Allora allo scrittore, se fu educato a buona scuola, se ha bene studiato i buoni modelli, se ha fatto veramente sua l'arte, la filosofia sarà soccorrevole, trarrà l'ottimo partito delle sue idee, e sentirà con giustezza i limiti entro cui lo restringe quel memorando precetto. *Ne quid nimis*, limiti che il solo buon senso può additare, e che perciò si facile è oltrepassare.

XLVI. Egli è qui da osservare una distinzione necessaria fra i diversi generi di musica a proposito appunto dell'unità, poichè se è vero che questa conviene a tutti i generi, è vero altresì che deve intendersi in diverso grado secondo lo scopo di ciascuno.

Si è detto l'unità arrestare in qualche modo la somma fugacità delle impressioni, e facilitare la classificazione dei sentimenti dalla musica espressi. Ognun vede dunque di leggeri doversi applicare con diversa

proporzione nella musicale composizione, secondo che trattasi di soli istromenti, o di musica vocale, e questa ancora doversi distinguere nei due generi sacro e drammatico.

La musica istromentale non ha parola che la dichiari, ogni pezzo deve dunque proporsi un unico affetto, un tema unico.

Ogni salmo, ogni inno, ogni preghiera della Liturgia non contiene per lo più che un solo sentimento o la contemplazione di un dato mistero. Oltre a ciò la lingua ne è molto men generalmente intesa. Questi due generi richiedono dunque maggior unità e intrinseca potenza musicale che il genere drammatico il quale, oltrechè dichiarato da una lingua più nota, giovasi ancora e della scena, e della personificazione dei soggetti, ed ha poi per primo e principal dovere di seguire le modificazioni e il passaggio dall'uno all'altro affetto che la progressione del dramma presenta.

L'unità del dramma, per quanto riguarda la musica, deve consistere in una certa uniformità di stile, che intiero lo abbracci, e nel carattere particolare di ciascun personaggio che il musico deve al pari del poeta conservare anziché nel ritorno dei medesimi motivi. Ciò che diciamo del dramma cantato s'intende del pari del dramma mimico, sebbene il linguaggio dei segni sia men chiaro ⁽⁷⁾. Abbiamo infatti esempi bellissimi (specialmente del celebre Mayr) di opere in cui ben pochi motivi sono ripetuti, nè il sono che quei pochi i quali cadendo sui punti principali dell'azione e di più risentito affetto, era ragionevole di fermarvi l'attenzione dell'uditore. In tutti gli altri generi le idee principali debbono ritornare e ripetersi, altrimenti l'esperienza ne dimostra che il loro effetto è pressochè perduto.

R. Boucheron.

DELL' ISTROMENTAZIONE.

ARTICOLO VIII.

(Vedi i fogli 5, 8, 10, 19, 21, 25, 26, 27, 32 e 35).

Rossini nella caccia dell'atto secondo del *Giuglielmo Tell*, ha avuto l'idea di far eseguire un tratto diatonico a quattro corni in *mi bemolle* all'unisono. Ciò torna molto originale. Quando si vogliono così riunire i quattro corni, sia sopra un canto sostenuto, sia sopra una rapida frase che richiegga indispensabilmente l'uso de' chiusi suoni e degli aperti, meglio è senza comparazione (fuor solamente se si tratti d'una idea derivante dalla differenza medesima e disuguaglianza di questi suoni) mettere i corni in tuoni differenti; le aperte note degli uni, compensando così la poca sonorità delle chiuse che a quelle corrispondono presso le altre, ristabiliscono l'equilibrio, e danno all'intera scala de' quattro corni una tal quale omogenea convenienza ed unione. Così mentre che il corno *do* dà il *mi bemolle* (chiuso), se il corno in *mi bemolle* dà il *do* (aperto), il corno in *fa* il *si bemolle* (aperto), e un corno in *si bemolle* basso il *fa* (meno aperto), da questi quattro differenti timbri risulta un quadruplo *mi bemolle* di ottima sonorità; e si vede che quasi altrettanto è per essere delle altre note. Un vantaggio trovato per l'uso di un corno, del che un solo esempio io conosco, consiste nel fare che tre o quattro corni in differenti tuoni si succedono nell'esecuzione di un *solo* cantabile. Ciascuno d'essi pigliando così nella frase quelle note che corrispondono a' suoi aperti suoni,

se n'ha. posto che gl'incisi melodici sieno avvedutamente tracciati e commessi. un canto che pare eseguito con un corno solo, le cui note sono tutte eguali ed aperte.

Ho detto nel principio di questo articolo che il corno è uno strumento nobile e melanconico, che assai di frequenti si citino i lieti ed inviti suoni della caccia. Per verità il brio di questi suoni di caccia per lo più risulta dalle qualità melodiche speciali del motivo meglio che dal timbro dei corni. Veramente le chiamate da cacciatori sono propriamente festevoli se sono suonate dalle trombe, strumento poco musicale, e che manda lungi il suo stridulo suono che punto non ha che fare colla casta e nobile voce del corno. Sforzando in certo modo l'emissione dell'aria entro il tubo del corno, si perviene a renderlo rasonigliante alla tromba; lo che toscaneamente potrebbe appellarsi lo *smagliare de' suoni*. Ciò può alcuna volta portare ottimo effetto eziandio sopra note chiuse. Se si tratta di sforzare note aperte, i compositori richiedono, per dare al suono ogni possibile forte stridore, che i suonatori levino la campana dallo strumento; essi indicano ciò scrivendo: *senza campana*. Bello esempio dell'uso di questo trovato si ha nella esplosione finale del duetto dell'*Enfrosine et Coralin*, di Mehul: « *Gardez vous de la jalousie!* » Tuttavia sotto l'impressione del grido orribile de' corni, Gretry rispose un giorno ad alcuno che ne lo richiedeva della sua opinione sopra quel fulminante duetto: « *C'est à ouvrir la voûte du théâtre avec le crâne des auditeurs!* »

Il *Corno a chiavi* o a pompe, il quale per mezzo del suo particolare meccanismo può fare aperte tutte le note, renderà certo in avvenire grandi servizi alla istromentazione; ma io tengo per fermo, che esso non sarà mai considerato come un perfezionamento del corno, dal quale differisce per la qualità del suo timbro. Bisognerà trattarlo come un nuovo strumento a parte, atto specialmente a fornire buoni bassi vibrati ed energici, i quali però tanto non hanno di forza quanto i gravi suoni del trombone a quali molto si avvicina. Il modo di fabbricare i corni a chiavi non è stato ancora sufficientemente studiato per togliere di mezzo lo sconcio e l'incertezza di molti suoi suoni; questo stato d'imperfezione riuscirà d'inciamo alla più parte de' maestri per farne discreto uso. Sono in oltre i maestri avversi al corno a chiavi, perchè dopo che e' fu introdotto nelle orchestre, certi suonatori, divertendosi ad eseguire con esso corno la parte scritta pel corno ordinario, tornava lor comodo di rendere in suoni aperti per mezzo delle chiavi le note chiuse scritte non senza fine dal compositore. Possono nondimeno i corni a chiavi dare i suoni chiari; ma dappoichè il loro meccanismo non ha altro scopo che quello di aprire tutti i suoni, egli è meglio lasciarli al loro officio e richiedere l'effetto de' suoni chiusi solamente dai corni ordinari.

(S'ira continuato).
E. BERLIOZ.
Versione di C. Mellini.

CARTEGGIO.

Al coltissimo signore ed amico, Nobile Don ALESSANDRO CARCANO, milanese, domiciliato a Roma.

Ringraziandolo di cuore del gentil dono fattomi del pregevole Suo recentissimo opu-

scolo, intitolato: *Considerazioni sulla musica antica*, debbo confessarle che la nota a pag. 15 mi ha sorpreso non poco. In essa leggesi fra le altre cose: « *Risulta da storici documenti, che l'onore di questo celebre Requiem non appartiene che a in piccola parte a Mozart, essendo lavoro in complesso di un suo allievo, del rinomato maestro Süssmayer, che lo portò a compimento dopo la morte del suo egregio precettore.* »

Egli è ben possibile che fra tante favole stampate da un mezzo secolo in qua su questo famigerato Requiem, vi sia anco questa grossa e madornale, che sia lavoro in complesso di Süssmayer. Ma Ella, stimatissimo amico, sa il tedesco altrettanto bene quanto me. Le citerò quindi i documenti storici dai fonti più limpidi, comprovanti affatto il contrario.

Comincio collo stesso Süssmayer, che conobbi di persona. Nella sua famosa lettera a ciò relativa, pubblicata nella *Gazetta Universale Musicale* di Lipsia, Anno 1801, N. 1, egli principia col dire: « *Il componimento di Mozart (cioè il Requiem) è così unico, e ardisco dire, per la massima parte de' maestri viventi, così sovrano (uerreichbar), che chi volesse imitarlo se ne caverebbe peggio di a quel corvo, il qual si ornava di penne di pavone, ecc.* » Prosegue col dire: che Mozart, vivente ancora, gli parlava sovente del piantato di questa sua composizione; sorpreso dalla morte, egli (Süssmayer) aggiunse qua e là la mancante istromentazione in alcuni pezzi, componendo espressamente gli ultimi tre, cioè il *Sicutus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*, e aggiungendovi la fuga del *Ayre*.

Già questa sola lettera di Süssmayer prova che fra i dodici pezzi di cui si compone il Requiem i primi nove, e principali, conseguentemente *tre quartie parti*, sono di Mozart.

Ma il R. Cons. di Corte e primo custode della Biblioteca Imperiale viennese, nobile di Mosel, pubblicando a Vienna nel 1839 un opuscolo intitolato: *Über die Original-Partitur des Requiem von W. A. Mozart*, dimostrò pur chiaramente la falsità delle asserzioni di Süssmayer. Insomma la *partitura autografa mozartiana del Requiem* in discorso, tanto misterioso per un mezzo secolo, trovai ora alla summentovata I. R. Biblioteca, la quale ne fece acquisto, tre anni sono, da una persona che la custodi quale sacra reliquia avuta dagli eredi del primo committente, conte Walzegg.

A Lei, carissimo amico, tanto amante della verità, bastino questi due documenti per rettificare l'asserto di quella Nota in qualche riputato foglio periodico di Roma, ove per l'appunto, non ha guari, venne eseguito con tanta pompa e solennità quel Requiem dall'inclita Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia, della quale ho l'onore di essere membro.

Sono con verace stima

l'affezionato amico e servo
DOTTOR LICHTENTHAL

Milano 22 settembre 1842.

NOTA

SULLA MUSICA A FIRENZE.

— Fra le città italiane Firenze occupa il primo rango pel giusto e spregiudicato amore che ivi si ha alla bell'arte e

per l'amichevole unione tra i professori ed i dilettanti, da cui ne risulta che gli uni agli altri spessissimo accompagnansi per interpretare le classiche opere musicali de' compositori i più rinomati. In quale altra città della nostra invidiata penisola si esegui la *Creazione* di Haydn e lo *Stabat Mater* di Rossini con un sì sterminato numero di parti? — In Milano che conta circa cinquantamila abitanti più di Firenze dove per singolare combinazione non esiste alcuna società filarmonica in piena attività, difficilmente si potrà credere che nella capitale della Toscana siano per lo meno cinque società musicali le quali a prefissi intervalli diano delle scelte accademie e si esercitino nella musica. Per provarlo basterà indicare 1.° la grande *Società filarmonica* aperta nel 1855 e composta da 270 soci ordinari e 58 detti aggregati. lodevole istituzione che deve il maggior suo splendore allo zelo de' principi Pomatowski e quasi ogni mese offre accademie in cui le ispirazioni di Haydn, Mozart, Beethoven, Marcello, Pergolesi, Cimarosa, ecc. sono con raro giudizio frammischiate alle creazioni delle moderne scuole; 2.° la *Conversazione musicale* per l'esclusiva esecuzione de' componimenti prodotti dall'epoca di Generali indietro presieduta da dodici de' più distinti maestri della città; 3.° l'*Euterpiana* nel palazzo Molini; 4.° la *Società del buon umore* pe' suonatori d'istromenti da fiato e da percossa, capo della quale è il noto concertista di trombone Bimboni; 5.° infine l'*I. R. Collegio musicale unito alla Società dell'adorazione perpetua*, cui scopo si è l'annuale grandiosa esecuzione di due messe l'una da Requiem e l'altra solemne pel giorno di S. Cecilia espressamente composte da due maestri addetti al collegio. In commemorazione della morte dell'illustre Cherubini questa stessa società pochi mesi sono fece sentire il secondo Requiem del compianto maestro fiorentino. — La munificenza del Gran Duca mantiene una Cappella che ogni domenica e solennità di precetto eseguisce quell' eletto genere di musica da chiesa che a torto Fetis scrisse in Italia ora esser totalmente obliato, ed una Scuola di musica addeita all'I. R. Accademia delle belle arti nella quale s'insegna da un Nencini il contrappunto, da un Ceccherini il canto, da un Giorgetti il violino, e da Palafuti l'organo e il pianoforte. — La letteratura musicale a Firenze conta valenti campioni e fra essi basti nominare i maestri Picchianti, Picchi, Giorgetti, non che l'avvocato Casamorata.

Is. C.

BIBLIOGRAFIA MUSICALE.

MISCELLANEA DI OPERE VARIE.

Lezioni di armonia di DOMENICO QUADRI. Terza edizione. Roma dai tipi di Angiolo Ajani.

L'armonia è non solo un bisogno di tutti gli Stati e di tutti i popoli, ma la conoscenza di questa base dell'universo, ridotta in precetti di arte, è di assoluta necessità per chiunque applicasi alla composizione ed esecuzione musicale. Cui opinia uno scrittore francese, al cui sentimento consuona anche il nostro. Tali precetti erano una volta de' dottori della scienza gelosamente serbati per loro, e ben di rado accadeva che li svelassero a qualche discepolo. Ora, mercè i lumi del progresso, le cose mutarono aspetto, più non esistono misteriosi segreti, e la scienza degli accordi si è, se non resa popolare, almeno abbastanza diffusa nel mondo musicale.

Fra i maestri italiani che di recente consacrarono le loro fatiche a questa indispensabile parte dell'arte, uno de' più fortunati si è Domenico Quadri, vicentino, il quale nel 1832 pubblicò a Napoli le sue *Lezioni di Armonia*, trattato breve, chiaro, preciso ed accessibile all'intelligenza degli amatori e ben anco dei ragazzi. L'opera del Quadri, riconosciuta di non dubbia utilità, a Roma

GAZZETTA MUSICALE

N. 40. DOMENICA
2 Ottobre 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centoquaranta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émoouvoir.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

ESTETICA MUSICALE.

Preceppi Artistici applicati alla musica.

ARTICOLO I.

(Vedi i fogli 19, 22, 23, 24, 26, 28, 34, 36, 37 e 89).

Oltre all'unità e varietà, già dicemmo essere preceppi o bisogni dell'arti tutte l'invenzione, la disposizione, l'esecuzione. Senza dilungarci di troppo riguardo all'ultima che in musica è affidata ad una classe particolare di artisti, discorreremo delle prime, e siccome l'arte nostra più a quella della parola che ad ogni altra per propria natura s'accosta, restringeremo fra queste il confronto, aggiungendovi ciò che può esservi di particolare.

XLVII. Nell'una e nell'altra l'invenzione riguarda l'affetto che si vuole destare e lo sviluppo di cui è capace, ossia la verità che si vuol dimostrare e le ragioni su cui si appoggia, nel che consiste l'idea o argomento. Perciò l'Oratore ed il Poeta prendono le mosse da un fatto che si narra, o da una verità che si prova, mentre il Musico prende le mosse da una situazione d'animo o ideata da sé o fornitagli dal Poeta, spesso ancora da un'idea melodica, da un pensiero musicale, dettato da un indefinibile impulso; ma sempre relativo ad un qualche affetto provato o immaginato.

XLVIII. La disposizione è ciò che più comunemente per noi dicesi *condotta*, e consiste nell'arte di disporre le idee principali e le accessorie in modo che le une preparino le altre, ed appariscano, non già capricciosamente o a stento, ma per lo naturale sviluppo dell'affetto necessariamente succedersi.

La buona condotta dà ai lavori dell'arte quel carattere di spontaneità per cui volgarmente li diciamo di *getto*, parendo in fatti che quel lavoro sia sortito dalla mente dell'artista con quella facilità con cui una statua od altro oggetto qualunque esce in ogni sua parte compiuta dalla forma in cui fu versata liquida la sostanza di che è composta.

L'arte di disporre le idee e ben condurle è di sì alta importanza, che senza di essa nulla valgono e le più felici ispirazioni, e la scienza tutta del contrappunto.

Persuasi di tale verità ci studieremo di darne qui le norme per quanto è possibile migliori, non tralasciando di avvertire la necessità di osservare le opere dei gran

maestri onde perfezionare il proprio accorgimento e il sentire squisito di tal genere di artificio.

XLIX. Nella musica, come nell'oratoria o poesia, importa moltissimo il ben incominciare, di cui vi sono due principali maniere, coll'*esordio* cioè e coll'*ex abrupto* che, a dirla musicalmente, sono l'introduzione o preludio, o l'assoluto motivo principale.

Primo scopo dell'introduzione o preludio è il destare l'attenzione e l'interesse dell'uditore, togliendolo a poco a poco dalle realtà che lo circondano per trasportarlo a quel genere di vita che si è prefisso l'Artista. Questa sola riflessione basta a far conoscere quanto importi il dare all'introduzione un carattere interessante ed ora analogo all'idea principale, talvolta anche totalmente diverso (a principio) secondo l'affetto cui si ha in mira di condursi a trattare.

Egli è perciò che nei buoni scrittori troviamo talora l'introduzione contenere quasi l'embrione del motivo principale, o di qualche altra idea fra le più salienti del corpo totale; talora esserne affatto diversa e per idee melodiche e per ritmo.

Sempreché la natura dell'affetto che si vuole trattare non consigli quest'ultimo partito, non cesseremo di consigliare l'uso della prima maniera, massimamente nella musica Sacra o solamente istrumentale, che come già accennammo, richiede maggior unità.

Con tale pratica infatti l'esordio musicale viene ad essere tessuto appunto come debb'esserlo l'oratorio in cui (eccettuato il caso che l'oratore prenda a parlare di sé) si debbe discendere da un'idea generica all'idea particolare costituente l'argomento del discorso.

Che se riguardar si voglia la cosa solamente dal lato musicale, non è a dirsi il miglior effetto che produce un motivo, o per meglio dire un canto, quando se ne sono udite prima alcune parti in un ordine non ben chiaro e definibile. Quel motivo è allora per l'uditore un raggio di luce che gli dichiara il genere di vita in cui si vuole trasportarlo e gli rende facile il conoscere e misurare la natura delle potenze che gli stanno a fronte.

Nell'uno e nell'altro genere di introduzione l'arte di ben condursi al motivo principale e far sì che egli giunga opportunamente sta tutta nell'armonia e nell'evitare le cadenze finite sino al punto dell'attacco. L'artificio medesimo alternato con opportune sospensioni serve a condurne gli epi-

sodi e rendere necessario il secondo ma sotto quando vi si voglia introdurre.

Il principio *ex abrupto*, cioè senza introduzione preparatoria, sembra esigere una potenza materiale di suoni e di ritmo capace di scuotere a un tratto l'udienza e cattivarsene l'attenzione. In fatti in tal caso non più si tratta di condurre poco a poco l'uditore ad un nuovo genere di esistenza; ma si di trasportarlo di peso. Così vediamo per lo più praticare gli oratori e i poeti.

Fin qui del principio, il quale di qualunque genere e per quanto felice ei sia non è che *la meta dell'opera*, ed è perduto se il proseguimento non vi corrisponde acquistando sempre maggior interesse; onde il preceppo oratorio: *Cave ne decrescat oratio*, e quell'altro detto: *Motus in fine velocior*. E ciò dipende dalla condotta e dalla buona disposizione delle idee, arte che vuol essere qui considerata da un punto di vista più alto, più morale che non nel solo maneggio dell'Armonia e delle cadenze.

L. Ella è una verità di fatto che ogni volta l'arte non giunge a togliere a se stesso chiunque viene a chiederle una commozione, una modificazione della propria esistenza, ben lunge dal raggiungere il punto in cui sta la bellezza, fallisce lo scopo e cade. L'artista ha in vero una difficile missione, se non che ci trova per lo più una disposizione favorevole nell'animo dell'ascoltatore. Al Tempio, all'Accademia, al Teatro sempre gli si richiedono commozioni, affetti; sempre si è disposti a lasciarsi da lui trasportare ove meglio gli aggrada. Ma questa disposizione si cambia in mimizia, se l'Artista non adempie a quanto ha promesso, o se per ottenere troppo da nel confuso e oltrepassa il limite della bellezza.

L'Artista che osa affrontare il pubblico ha già fatto una ben importante promessa; misuri adunque le proprie forze prima di farne una seconda più della prima impegnosa, esordendo da troppo alto punto. *Cave ne decrescat oratio*. Affinchè il discorso musicale vada aumentando di interesse e dignità conviene 1.º Esporre le idee da principio colla massima semplicità riservando alle successive ripetizioni quegli artifizj che possono dare alle medesime maggior risalto. 2.º Disporre le melodie e i passi caratteristici in modo che i più espressivi succedano ai meno, e si passi senza stento dall'una all'altra idea. 3.º Evitare le lungherie ritenendo essere assai meglio il generar desiderio che saziata.

Nei grandiosi pezzi istromentali in cui il genio del Compositore spazia con maggior libertà solevano i grandi scrittori alquanto anteriori a noi, fare due distinte parti delle quali la prima tutta d'invenzione è una semplice esposizione delle idee melodiche, mentre la seconda si aggira quasi totalmente sulle medesime, ma variamente disposte ed elaborate con nuove modulazioni e con vago ed elegante intreccio delle una colle altre. Tale pratica non per anco dimessa dai buoni compositori stranieri è il miglior mezzo di aumentare l'interesse dando all'intero lavoro musicale quell'unità e varietà che lo costituisce un vero dramma.

Non così adoprano la più parte delle moderne celebrità italiane. Troppo fidando i nostri maestri nella bellezza delle loro melodie, o troppo schivi dello studio che un tal sistema richiede, altro non fanno nella seconda parte che ripetere semplicemente le idee esposte nella prima con egual ordine e forma e senza variazione sensibile nelle modulazioni e nei contrappunti.

Risulta da ciò che l'interesse va diminuendo, e si potrebbe tralasciare l'una delle parti se la ripetizione non fosse necessaria siccome l'unico mezzo ad arrestare in qualche modo la somma fugacità delle impressioni.

R. Boucheron.
(Sarà continuato.)

STORIA MODERNA DELLA MUSICA

Rivoluzione dell'orchestra.

Tutte quante le parti della musica soffersero variazioni periodiche; ma del certo alcuna di esse non andò tanto soggetta a cambiamenti quanto la composizione delle orchestre. Varie cagioni vi diedero impulso: da una parte l'invenzione di nuovi istromenti, la dimenticanza di alcuni altri, e soprattutto l'aumento di capacità negli esecutori, dall'altra gli stessi progressi della musica, la necessità di cose nuove, la varietà delle maniere semplici. L'impero della moda: ecco una quantità di cause più che bastevoli ad alterare le varie costituzioni dell'orchestra ed a condurci insensibilmente alla grandiosità dell'istromentazione rossiniana.

Importa il tener dietro alle rivoluzioni di una parte della musica che a' nostri giorni acquistò un carattere d'importanza speciale. Esamineremo da poi lo stato attuale delle proporzioni dell'orchestra, i perfezionamenti possibili, e per ultimo la seguente questione: quali sono i limiti naturali dei progressi dell'orchestra?

La quantità degli istromenti posseduti all'epoca dei primi saggi della musica drammatica non poteva dar luogo che ad orchestre deboli e mute. Non vi erano che viole di cinque, sette, o nove corde; tenori di viola accordati una quinta più bassa dei soprani di viola; bassi di viola e viole di gamba (1); e contrabassi di viola con nove corde dell'altezza di nove piedi (2); il violino inventato in Francia già d'allora esisteva, ma era ben poco usitato. Il gravicembalo, la chitarra, la tiorba, l'arpa si univano sempre ai concerti di viole, e

coll'organo si suppliva alla mancanza degli istromenti da flauto. Questi ultimi erano però già conosciuti. Erarvi flauti a becco, traforati da sei, da nove, e da dodici buchi. Alcuni di questi erano muniti di una chiave, la quale stava sempre chiusa in un barilello traforato da molti buchi, onde lasciare sfuggire il suono: i più piccoli di questi flauti si chiamavano flagioletti. Il soprano si appellava zampogna, ed il basso di flauto laudone. Con tutti questi istromenti di varia grandezza poteansi formare armonie complete che poi si chiamavano concerti di flauti (3).

Quanto agli istromenti di ottone, non erano usati nel teatro che per esprimere gli strepiti della guerra e della caccia. Numeravansi in questi la tromba militare, simile alla moderna tromba di cavalleria, la tromba chiamata bombarde, traforata da sette buchi con una chiave per turare il settimo, il corno o cornetto a becco (4), il quale era pur traforato, da sette buchi, uno de quali veniva chiuso da una chiave: l'imboccatura di tale istromento era simile a quella della tromba; per ultimo il trombone, che i Francesi chiamavano *saguebute*, ed i tedeschi *oposame* e che già si presentava sotto quella forma stessa che ha poi conservato sino al dì d'oggi.

Al cominciare del XVI secolo già si usava in Germania un grande oboe pastorale, chiamato dalla forma *krum horn* (corno curvo). Questo istromento era traforato da sei buchi: se ne trovavano di varia grandezza secondo le parti che con questo si dovevano sonare, o di primo e secondo soprano, o di contralto, o di basso. Però sino verso il secolo XVII nessuna specie di oboe venne usata nelle orchestre dei teatri.

Il monumento più antico che a noi sia pervenuto intorno alla composizione delle orchestre si trae dall'opera l'*Orfeo di Monteverde* composta nel 1607, circa dieci anni dopo il primo tentativo di musica drammatica fatto in Firenze. Due edizioni vennero eseguite di un tal lavoro, la prima nel 1608, la seconda in Venezia nel 1613. In fronte a questa si legge l'enumerazione degli istromenti che vi servirono d'accompagnamento.

- Duei gravicembali
- Duei contrabassi da viola
- Dieci viole da braccio
- Un'arpa doppia (3)
- Duei violini piccoli alla francese
- Duei ghitarroni
- Duei organi de-legno
- Tre bassi di gamba
- Quattro tromboni
- Un regale
- Due cometti
- Un flautino alla vigesima seconda
- Un clarino con tre trombe sordie

Questi istromenti non sonavano giammai tutti quanti contemporaneamente. Monteverde li dispose in modo che ciascuno di essi servisse quasi di linguaggio a quel tal personaggio, cui era assegnato per accompagnamento durante tutto il corso della

(1) Il flauto traverso, traforato da sei buchi senza chiave a que' tempi non era conosciuto che in Germania; più tardi venne introdotto in Francia, in Italia e in Inghilterra, ma prese il nome di flauto tedesco.

(2) Il corno o cornetto a becco aveva precisamente la forma di un corno di buie; usavasi ancora verso il cominciare del regno di Luigi XIV; solo alla fine del secolo XVII vi si aggiunsero i ritorni. I corni da prima non servivano che nelle cacce, epperò ne derivò loro il nome di *corni da caccia*.

(3) L'arpa doppia aveva due ordini di corde destinate ad accrescere il volume del suono: fu essa inventata in Irlanda nel medio evo.

composizione: per il che i due gravicembali suonavano i ritornelli, e l'accompagnamento del prologo cantato dalla musica personificata: i due contrabassi di viola eseguivano i ritornelli del recitativo cantato da Euridice; l'arpa doppia serviva di accompagnamento ad un coro di ninfe: la Speranza veniva annunziata da un ritornello dei due violini alla francese; il canto di Caronte era accompagnato da due ghitarre; i cori degli spiriti infernali dai due organi: Proserpina da tre bassi di viola: Plutone da quattro tromboni: Apollo da un piccolo organo regale: ed il coro finale dei pastori da un flagioletto, dai due cornetti, e dal clarone colle tre trombe sordie. Si può accusare di meschinità questa suddivisione di tutti gli istromenti: in compenso ne sarà forse derivata una certa varietà non disagiata.

R. M.^e
(Il fine in altro foglio).

NECROLOGIA.

BAILLOT.

L'arte musicale in Francia fece una grave perdita. Una delle illustrazioni ivi più celebrate, il continuatore della scuola di Viotti, l'autore dell'*Arte del Violino*. Pietro-Maria-Francesco Baillot cessò di vivere il 15 ora scorso settembre. Egli era nato a Passy il 4 ottobre del 1771. All'età di sette anni apprese i principj di violino dal fiorentino Polidori, a quella di dieci, condotto al *Concerto spirituale*, ebbe la sorte di udire Viotti, il principe de' violinisti di quell'epoca, la cui meravigliosa esecuzione nel giovanotto fece una tale impressione che da quello istante Viotti divenne l'ideale del suo pensiero ed il modello della perfezione a cui aspirava e che più tardi raggiunse. Baillot fu sempre trasportato di ammirazione per lo stile sì semplice, sì espressivo ed insieme tanto maestoso di quel caposcuola, ch'ei compiacevasi chiamare l'*Agamemnon* del violino. - Morto in Corsica suo padre ov'era stato nominato sostituto al procuratore generale, da Bouchepon soprintendente di quell'isola fu inviato a Roma, e ne tredici mesi che ivi stanziò fece notevoli progressi sotto il violinista Pollani, allievo del Nardini, il qual maestro non si stancava d'inculcargli in ogni lezione la necessità di *spianar l'arco*, precetto che scrupolosamente dovrebbe osservarsi dalle moderne scuole di violino in Italia.

Nel 1791 Baillot ritornò a Parigi, col l'appoggio di Viotti dando principio alla sua carriera in qualità di violino nell'orchestra del teatro Feydeau, posto da lui abbandonato pochi mesi dopo per un impiego al ministero delle Finanze. da cui tolse la prima coscrizione. Nei dieci anni che egli passò alle Finanze ed all'armata non trascurò di occuparsi del prediletto suo istromento, anzi, per azzardo conosciute le composizioni di Corelli, di Tartini, Geminiani, Locatelli, Bach, Haendel, in esse scoperse tutta la storia del violino, e ne ritrasse singolar profitto. Baillot per la prima volta si presentò al pubblico parigino eseguendo il quattordicesimo concerto di Viotti ed il luminoso successo ch'egli ottenne gli cattivò la generale attenzione e cominciò a render chiaro il suo nome.

All'epoca dell'apertura del Conservatorio di musica fu ammesso nel novero dei membri di quello stabilimento, nel quale

(1) La viola ed il tenore di viola si suonavano appoggiate ai ginocchi coll'arco abbassato. Nel sedicesimo secolo queste viole avevano il manico simile a quello della chitarra. La viola di gamba si poneva fra le gambe e si suonava coll'arco abbassato.

(2) Vedesi dipinto questo stromento nel quadro di Paolo Veronese rappresentante le Nozze di Cana.

dal 22 dicembre 1795 fino alla sua morte, con ogni lode disimpegnò le funzioni di maestro di violino. Baillot si associò a Rodé, Kreutzer e Clerubini, per la composizione del famoso *Metodo di violino* destinato al Conservatorio di Parigi. Venne nominato capo dei secondi violini della musica particolare del Primo Console e nel 1805, ad esempio di Boieldieu e di Rodé si decise di visitar la Russia, ma mentre viaggiava, essendo sopravvenute le turbolenze della guerra ha dovuto attraversare l'Europa senza poter dare alcun concerto come era suo divisamento. Giunto non senza disagio a Mosca vi trovò ogni sorta di onori, col violoncellista De-Lamare si produsse in venti accademie pubbliche ed in quella città contribuì specialmente all'incremento della musica concertata da camera, offrendovi i primi saggi di quanto più tardi mise in opera a Parigi, ove per primo stabilì delle regolari sedute pubbliche dei quintetti e quartetti ad istromenti di arco per far conoscere la progressione degli stili, e le diverse trasformazioni impresse a quel severo genere di musica da un Boccherini, antecessore di Haydn, da questi, da Mozart, da Beethoven poi da Onslow, da Sphor, ecc. La prima seduta di quartetti e quintetti ebbe luogo il 12 dicembre 1814; e da quell'epoca in poi ogni inverno ne dava un certo numero a cui accorrevano molti di quelli che dell'arte musicale fanno loro non futile diletto e non volgare professione. Baillot, considerato come concertista, meritava encomj per una certa qual chiarezza semplice, brillante ed affettuosa tutta a lui propria, ma il più grande suo pregio, oltre quello di eccellente precettore, era di sapere ammirabilmente uniformare i suoi modi di esecuzione alle produzioni a più parti degli or citati autori, con un tatto il più fino ed un sentimento il più squisito investendosi del carattere a ciascun di loro conveniente, di maniera che in un tale ramo dell'arte esecutiva si innalzò ad una meta che non sarà sì facilmente e tanto presto da altri raggiunta. Baillot disimpegnò l'incarico di primo violino e di violino solo al teatro dell'*Accademia reale di musica*, poi quello di primo violino della cappella di Carlo X e perfino fece parte della limitata musica particolare di S. M. il re Luigi Filippo.

Nell'insegnamento, Baillot produsse degli allievi che degnamente sostengono la gloria del suo talento e che lo resero più che mai benemerito all'arte. Citando il nome di alcuni è un render omaggio al maestro: Bériot, Habenek, Gerard, Dancla, Jupin, Beaman e un gran numero di altri artisti divenuti esecutori di primo ordine o abili professori o coscenziasti violini di quartetto.

Fin qui lo abbiamo considerato nelle qualità di esecutore e maestro, ora passiamo ad esaminare le opere di lui. Oltre la principale collaborazione del già citato *Metodo* adottato da quasi tutti i Conservatorj di musica e che in Italia venne tradotto e pubblicato sotto gli auspici dell'illustre nostro Rolla, compose molti pezzi pel violino, fra cui un'infinità di studj, di esercizj e di arie variate, alcuni duetti, trio, quartetti, concerti, e due sinfonie concertanti per due violini, lavori di uno stile grave e appassionato ma che non furono abbastanza apprezzati, in essi non essendo fatta alcuna concessione a' capricci del gusto della giornata. Fu il redattore del metodo di violoncello dell'istesso Conservatorio e scrisse le no-

tizie sopra Gretry e Viotti e varie dissertazioni concernenti cose musicali od in difesa del Conservatorio di Parigi. L'opera però che mise il colmo alla riputazione di lui fu l'*Arte del violino*, stupendo lavoro didascalico in cui trovansi riunito tutto ciò che concerne il violino. Tutte le parti dell'arte vi sono trattate assai chiaramente e giudiziosamente; gli esempj presentano una gradazione di perfetta logica e le osservazioni che li susseguono o li precedono vi sono esposte colla maggior aggiustatezza. L'*Arte del violino*, giusta un biografo francese, è in pari tempo un metodo e una storia che dovrebbe assolutamente conoscersi da tutti quelli che vogliono utilmente esercitarsi in questo stromento, e divenir compositori, esecutori o professori.

La salma di Baillot senza fasto fu mestamente accompagnata al cimitero di Montmartre da professori ed allievi del Conservatorio, da tutti i violinisti che trovavansi in Parigi, e da una folla di notabilità fra cui notavasi Sarrette fondatore del Conservatorio, Auber direttore attuale, Halévy, Zimmerman, Herz, Janin. Tre commoventi discorsi furono pronunziati sulla tomba del grande e modesto artista!.

Is. C.....

VARIETÀ.

L'ELEMOSINA D'UN ARTISTA.

Nel 1828 Adolfo Nourrit s'adoperava con ardore a porre le basi della sua grande celebrità. Già ei splendeva tra le prime illustrazioni della scena lirica francese, e l'alta sua mente, la magia del suo organo, l'energico e passionato suo porgere gli avevano procacciata l'ammirazione del mondo musicale. I più luminosi presagi sul suo avvenire gli venivano fatti. Ma non solo in Francia risuonava famoso il nome di Adolfo Nourrit, in tutte le parti d'Europa era esso già celebre ed ovunque godeva del prestigio della popolarità. In una scorsa che ebbe a fare in Inghilterra, al principiare del 1828, gli vennero da ogni parte prodigate dimostrazioni di un fervido entusiasmo. Durante il corso delle recite ch'ei diede a Londra, non la sola aristocrazia, il fiore della società, ma anche le masse popolari gli fecero una vera ovazione.

Dopo aver lasciata la capitale della Gran Bretagna, Nourrit percorse successivamente le principali sue città, si fermò ora a Liverpool, ora a Birmingham, ora a Manchester.

Al suo giugnere a Manchester il grande artista trovò gli spiriti violentemente agitati. Lo spaventevole flagello di cui al presente la stampa inglese dipinge con tanta energia i rapidi progressi e gli orrendi guasti, il pauperismo, la miseria cominciavano a quel tempo a invaire sui distretti manufatturieri. Certamente il male non aveva preso ancora quel carattere di gravità e di universalità che al presente è impossibile porre in dubbio; non erasi esso per anco dilatato come una schifosa lebbra su tutte le parti dell'Impero Britannico; la sfera della sua azione limitavasi ad alcune città industriali, ma quivi erano orribili i patimenti delle classi operarie; Manchester in ispecie offriva uno spettacolo atto a commovere i cuori meno accessibili alla pietà. Immaginatevi migliaia di uomini, di donne, di fanciulli privi di lavoro e di risorse, seminudi, componendo dei crocchii inquieti,

delle tumultuose raunanze, dei *meetings* sediziosi; l'irritazione, lo sdegno, la disperazione si pingevano su tutti i volti.

Infittanto l'aristocrazia, al cospetto di mali cui ella non vedeva possibil rimedio, continuava la sua vita di feste, di passatempi. Le riunioni del gran mondo erano sempre brillanti a un modo medesimo. Le carrozze blasoniche si affollavano sempre nella medesima quantità ai *raouts*, alle feste da ballo, alle accademie.

Gli spettacoli, l'Opera, e in ispecie gli artisti francesi, formavano particolarmente le delizie della classe opulenta.

Il perchè la notizia dell'arrivo di Nourrit cagionò una sensazione vivissima tra le sommità della *fashion*; ben pochi tra i dilettanti dell'alta società di Manchester potevano vantarsi d'averlo udito. Ciascuno si predisponava a godere emozioni d'un nuovo genere, e faceva pressa al direttore del teatro onde scritturasse l'illustre cantante per una serie di rappresentazioni.

La direzione teatrale di Manchester, la quale trovavasi allora in una posizione molto spinosa, pensò che il prestigio d'un gran nome e la magia d'un superiore impegno avrebbero ristorate le sue sorti; fu quindi sollecita a sfruttare dell'occasione che le veniva offerta, e fece una proposizione ad Adolfo Nourrit. Ecco la risposta del celebre artista.

« Non potendo fermarmi che soli sei giorni a Manchester sono a vostra disposizione per sei rappresentazioni; ma non cauterò che alle seguenti condizioni: 1.° sarò padrone assoluto delle Opere nelle quali dovrò comparire. 2.° riceverò per ogni rappresentazione la somma di diecimila franchi, totale sessantamila franchi. Se tutto ciò può convenirvi informatemene entr'oggi: diversamente parto domani.

Il direttore rimase stupefatto. Ei non sapeva che risolvere, e veramente il caso era molto imbarazzante. Rifiutare era uno stesso che esporsi al biasimo, alle mormorazioni, ai segni di disapprovazione d'un pubblico esigente e capriccioso. Accettare era forse un rischiare una compiuta rovina, o fors'anco era un farsi incontro a una probabilità di salvezza. La riuscita non premia forse spesso volte le più grandi temerità, le più azzardose intraprese? Quest'ultima considerazione fu di somma efficacia sul suo spirito; tacquero le sue incertezze e le proposte di Nourrit vennero accettate.

All'indomani il cartello del teatro annunciava la rappresentazione del *Siège de Corinthe*, uno de' capolavori di Rossini, nel quale Nourrit rappresentar doveva la parte principale. È noto che l'Inghilterra possedeva una folla di ardenti avvocati i quali difendevano la causa degli Elleni nei giornali, nei libri, nel parlamento, nei *clubs*, nei *salons*. L'istessa aristocrazia britannica pigliava parte a queste dimostranze d'interessamento a favore de' greci. *Le Siège de Corinthe* era dunque una scelta piena della più palpitante attualità. La borghesia, il mondo elegante accorsero in folla al teatro, e malgrado i prezzi alti de' posti, la sala rigurgitava di spettatori.

Pei cinque susseguenti giorni gli affissi continuarono ad annunziare l'*Assedio di Corinto*, e sempre vi fu inteatro grandissima folla, poichè accorse gente da tutte le parti dell'Inghilterra. Nourrit ebbe un immenso successo. Non mai aveva egli spiegato maggiore intelligenza, maggior sentimento, estro e passione; non mai aveva sfoggiata

una voce più bella, più agile, più energica.

Intanto la miseria delle classi industriali s'accresceva sempre più; gli opifici rimanevano sempre chiusi. Le braccia continuavano a starsene inattive. La situazione si rendeva ognor più grave. La cosa che maggiormente irritava le masse era lo spettacolo di tante orazioni tributate a un cantante, l'idea dell'oro gettato a profusione da una folla brillante e lieta, mentre nelle contrade, sulle pubbliche piazze formicolavano migliaia di infelici sfiniti dalla fame. Il malcontento toccava l'estremo, e d'ogni parte s'alzavano sorde e confuse mormorazioni annunziatrici consuete di una sedizione.

Ma un bel dì ecco spegnersi tutta questa collera, ecco come per incanto cessare tutti costesti lamenti. Un raggio di gioia scliari d'improvviso tutti quei volti poco prima sì cupi e lividastri... Gli è che una lieta novella repente si divulgò per diversi quartieri della città. Una ingente somma dicevasi, fu messa a disposizione degli scriffi, perchè venga divisa fra le 1800 famiglie bisognose di Manchester. Il fatto era vero e la distribuzione si effettuò quel giorno stesso.

Ma qual era la generosa mano che sparso aveva tanto oro? Su tal proposito ognuno perdevasi in conghietture. Gli scriffi interrogati su ciò si limitarono a dire che la somma era stata ad esso consegnata da uno straniero illustre, il quale aveva ingiunto il più scrupoloso segreto.

E nondimeno il mistero finì per svelarsi, grazie alla indiscrezione d'un impiegato e si seppe con altrettanta ammirazione che sorpresa che il dono considerabile era il prodotto dei benefizi raccolti dal celebre cantante Nourrit durante il suo soggiorno a Manchester. Adolfo Nourrit, uomo di nobile cuore e di animo generoso, era stato profondamente commosso all'aspetto delle miserie che a primo tratto avevano colpito il suo sguardo. Le sue alte pretese presso la Direzione teatrale non avevano avuto altro scopo che di procacciare modo ad accorrere a sollievo di quelle. Egli aveva voluto estorcere una limosina sulla classe agiata a profitto del popolo sofferente.

Tosto che codeste particolarità furono notorie, migliaia di operai si radunarono e corsero all'abitazione di Nourrit. Nel delirio della loro ammirazione, essi gli preparavano il trionfo più splendido che mai ricevesse o principe o guerriero conquistatore.

Ma Adolfo Nourrit già si era sottratto con una precipitosa partenza alle attestazioni della popolare riconoscenza. Egli aveva lasciato Manchester quel di stesso e già riprendeva la strada di Parigi, lieto del bene operato, e solo spiacente di non aver potuto gettare che una limosina a lenire tante e sì gravi angoscie. F. M.

Alcune osservazioni di Federico II sulla Musica.

Si parlava del canone. « Molti musicisti, » disse il Re, « non ne sanno nulla, e quelli che se ne intendono bene, lo credono una cosa tanto dotta, da sorprendere l'intelletto di noi altri. Ma io mi rallegro sempre di trovare che anche l'intelletto deve occuparsi della musica. Quando una bella musica mi risuona pur dotta, mi riesce tanto grata come se a tavola sentissi parlare sapientemente ».

In un Adagio eseguito dal Re, occorreva due volte un passo cifrato colla sesta maggiore, al cui posto il maestro Fasch, che lo accompagnava al cembalo, prese un altro intervallo. Prima di arrivare la seconda volta a quel passo, il Re disse ad alta voce: « la sesta maggiore ».

« Come V. M. comanda! » disse Fasch, e toccò forte-mente assai la sesta. Terminato il pezzo, il Re domandò: « Che la sesta sia falsità? » « Sì Maestà. » « E se credete voi che la sesta sia falsa? » « Sì Maestà. » « E se il maestro lo vuol così? » « Resta sempre falsa. » « Ma il

maestro Quanz dice che la sesta può bene star qui. - Il maestro Quanz può aver ragione, ma io mi tengo alla sesta, e questa è falsa. Bene, Bene, dissi il Re, non è già una battaglia persa!

Il suddetto maestro Fasch lodò un giorno moltissimo l'oratorio di Graun: *la morte di Gesù*. « Sì, disse il Re, questo è il miglior suo componimento. Se avesse vissuto più lungamente, l'avrebbe fatto sempre meglio. Il suo *Te Deum* mi piacque mai sempre assai quantunque fra le altre cose ve ne sieno pure alcune allegre assai. La stessa gioja deve in chiesia mantenere una gravità analoga all'ente più misterioso ».

NOTIZIE VARIE.

— MILANO. I. R. Teatro alla Scala. - Venerdì 23 passato nella gran Sala del Ridotto si produsse il sig. Dessane suonando il *Melofono*, istromento che potrebbe esser suscettibile di svariati ed attraenti effetti e dal maestro Halevy fu giudicato non indegno di esser ammesso nella sua opera *Guido e Ginevra*. L'anno scorso La-Hausse a Parigi pubblicò un opuscolo col titolo: *Physiologie didactique du Melophon* in cui vengono indicati i pregi di questo portatile istromento e la maniera di servirsene; il suddito Dessane scrisse un *Metodo per Melofono* e conta di stabilire a Vienna una fabbrica di *Melofoni* e di aprire quindi un deposito a Milano. L'invenzione di questo istromento, che ha molta affinità coll'*accordéon* e colla *psarmonica*, appartiene a Leclerc.

Saint-Leon, il ballerino della grazia e il violinista dello slancio e della bravura, disse lunedì sera la sua terza accademia al teatro alla Scala, nella quale oltre misura crebbe nel favore del nostro pubblico. Dire come e quale musica questo singolare artista eseguisse, non è nostro proposito, solo accenneremo che fra gli esecutori sul violino da noi sentiti ha pochissimi pari o superiori, e che potrebbe averne meno ancora e forse sovrastare a quasi tutti se si curasse di star in guardia da una certa qual tendenza all'esecuzione piuttosto bizzarra, da cui qualche volta è spinto ad esagerare nel colorito, e ad azzardare passi non sempre del miglior gusto. Nessun uomo può esser perfetto.

Colonna. Il celebre Liszt è qui arrivato per prender parte al *festival musicale* il cui prodotto è destinato al compimento della cattedrale. S. M. il re di Prussia, appena fu informato dell'arrivo di Liszt, lo fece tosto invitare a pranzo. Il gran pianista era seduto vicino a Humboldt, alla medesima tavola ove trovavasi il Re di Wurtemberg, il Re di Baviera, ed i principi di Prussia.

L'onore dal Re di Prussia compartito a Liszt merita particolare menzione. L'uomo generoso e benefico e l'artista di sì immane talento non sarà mai abbastanza disistinto. (*Del Monte Musicale*)

— PARIGI. Il ministro ha deciso che per lo innanzi vi abbiano ad essere due professori per ogni classe del Conservatorio di musica. Adam, che in prima occupava il posto di maestro di pianoforte, fu innalzato alle funzioni d'ispettore delle classi di pianoforte. Era una ricompensa che si doveva al rispettabile precettore che consumò tutti i suoi giorni in vantaggio di quella scuola.

— FIRENZE. « Ben merito appresso gli amatori dell'Arte musicale Fertulliano Celoni, allievo di questa accademia di Belle Arti col suo *Compendio storico della musica antica e moderna*, esponendo in brevi tratti l'origine della musica in generale, il suo oggetto, le sue vicissitudini, i suoi effetti, gli usi diversi che ella ha avuto ed ha nella vita civile degli uomini, dandoci con rapidi cenni un'idea della Scuola italiana, tedesca e francese ». Fin qui la *Rivista Musicale* di Firenze. Questo opuscolo è pubblicato presso Giovanni Mazzoni in un modo assai scorrente e pregiudizievole al debole lavoro del Celoni.

— MARIGLIA. Boisselot, fabbricatore di pianoforti del Re di Francia che alle esposizioni di varie città riportò le medaglie d'oro ed ebbe i più favorevoli rapporti dell'Istituto, mise in commercio varj istromenti che per eleganza e solidità, non meno che per sonorità e vibrazione, di voce possono sostenere il confronto di quelli della maggior parte de' fabbricatori di Parigi. I pianoforti a coda di Boisselot hanno sopra molti altri il vantaggio di esser più corti di più di un palmo, ciò che non poco contribuisce a renderli più comodi ne' privati appartamenti.

NOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.º

DI GIOVANNI RICORDI.

ISPIRAZIONI VIENNESI

Raccolta di 5 Ariette e 2 Duetti italiani

Poesia di CARLO GUATA

MUSICA DEL M.º CAV.

GAETANO DONIZETTI

N. 1. <i>La Zingara</i>	Fr. 2 50
• 2. <i>Non m'ami più</i>	• 4 25
• 3. <i>L'ora del ritrovo</i>	• 2 25
• 4. <i>Il sospiro</i>	• 4 25
• 5. <i>E morta!</i>	• 4 75
• 6. <i>Predestinazione</i>	• 4 75
• 7. <i>Che vuoi di più?</i>	• 2 —
Completo	• 40 —

LO STABAT MATER

DI ROSSINI

trascritto per Pianoforte solo

DA

ERICO HERTZ

Diviso in due parti. Fr. 6 cadauna.

Completo, Fr. 10.

DUO

arrangé pour le Piano à 4 mains

PAR

G. CZERNY

COMPOSÉ PAR

A. HENSELDT

Op. 14 - Fr. 5.

MORCEAU DE SALON

transcrit pour le Piano seul

PAR

G. CZERNY

COMPOSÉ PAR

A. HENSELDT

Op. 14. - Fr. 4 50.

DUO

pour Piano et Violoncelle ou Violon ou Cor

COMPOSÉ PAR

A. HENSELDT

Op. 14. - Fr. 6 50.

LINDA DI CHAMOUNIX

Melodramma in 3 atti di G. Rossi

MUSICA DEL M.º CAV.

GAETANO DONIZETTI

Sono pubblicati tutti i principali pezzi ridotti per Canto con accompagnamento di Pianoforte e l'Opera completa ridotta per Pianoforte solo.

Tutte l'altre riduzioni stanno sotto i torchi.

NABUCODONOSOR

Dramma lirico di TEMISTOCLE SOLERA

MUSICA DEL M.º

GIUSEPPE VERDI

Sono pubblicati tutti i principali pezzi ridotti tanto per Canto con accompagnamento di Pianoforte che per Pianoforte solo, ed in breve verrà pubblicata l'Opera completa ridotta nei due indicati modi e per il Pianoforte a quattro mani.

FANTASIA

per il Pianoforte a quattro mani

SOPRA DIVERSI MOTIVI DELL'OPERA

NABUCODONOSOR

DEL MAESTRO

G. VERDI

COMPOSTA DA

G. B. GROSSI

Fr. 5.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 41. DOMENICA
9 Ottobre 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions. peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et se porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émeuvoir.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 1739; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

ESTETICA MUSICALE.

Preceetti Artistici applicati alla musica.

(ARTICOLO II (a)).

Motus in fine velocior. Ogni volta che la potenza del genere della vita si mostra vittrice della potenza che l'oppugnava acquistata diritto alla nostra stima, alle nostre lodi. Se poi, durante alcun tempo la lotta, la medesima potenza vitale si mostra non solo vittoriosa, ma piena di esuberante energia, quando appunto saremmo inclinati a crederla stanca; allora ne suscita il sentimento di ammirazione che non manca mai di manifestarsi coi più clamorosi applausi. Tale è il motivo del citato detto, che si può applicare egualmente alla potenza morale e creatrice del compositore, ed alla sveltezza e potenza fisica dell'esecutore.

Dico potenza morale del compositore riferendola e a quanto sopra accennammo dell'aumento di artificio verso il fine, e a qualche felice idea novellamente introdotta prima della conclusione, la quale non mancherà mai di effetto se ispirata ed espressiva, e finalmente ancora al semplice ritmo più concitato o all'uso di passi più fragorosi e brillanti, o di maggior bravura, benché gli applausi ottenuti con quest'ultimo mezzo non sempre siano al compositore dovuti.

Ella è questa la ragione della stretta nella fuga, della cappelletta o cabaletta che dirsi voglia, nei pezzi drammatici di qualche estensione, così come dei passi più difficili i quali, riservati al fine, non mancano mai di assicurare un trionfo all'esecutore che sa renderli con una certa apparenza di facilità. Ragione che spiega l'importanza del trillo finale egualmente che la vaghezza del capitello corinzio, e il soffermarsi immobile il danzatore dopo molti rapidissimi giri dopo i quali stimasi difficile riprendere l'equilibrio.

III. Egli è qui luogo di ricordare il dovere che hanno gli artisti di sacrificare alle grazie, temperando tutte quelle espressioni che si riferiscono a soggetti spiacevoli quando non si possano evitare intieramente.

Sebbene le arti debbano non al solo diletto, ma al perfezionamento morale per quanto sta in loro aspirare, egli è però vero che non possono giungere a sì nobile scopo che per mezzo di quel diletto che nasce dall'esercizio di sensibilità e della vita: eser-

izio al quale la volontà ricusa di prestarsi se si tratta di oggetti o idee ributtanti. La vista di un cadavere o di un'orrida ferita fa torcere lo sguardo inorridito, così come le grida stridule e forsennate feriscono ingratemente l'orecchio e conviene veramente che l'artista sia di pessimo gusto, e d'animo tutt'altro che gentile, per lordare sé stesso e l'arte con la rappresentazione di cose che l'urbanità proscrive; massimamente se non giustificate da lodevole scopo.

Il Pittore ed il Poeta, le cui arti possono accennare ad oggetti materiali e determinati e sono per ciò stesso dotate di un'influenza più immediata sulle idee, possono più spesso essere condotti dalla natura dell'argomento ad accennare a simili idee; ma sono in pari tempo con maggior facilità avvertiti della loro sconcezza e bruttezza.

Il musico non è meno in pericolo di cadere in siffatti errori senza poterli poi giustificare colla ragione di lodevole scopo morale al quale egli coi soli mezzi dell'arte propria non può mirare che indirettamente.

Pel musico sono trasgressioni a sì giusto preceetto le imitazioni obbiettive di suoni discordanti, di voci urlanti, di grida smoderate quando si vogliono rendere troppo fedelmente a costo della buona armonia. Ciò fanno quei concertisti ciarlatani che privi di vero merito cercano supplirvi imitando l'abbajar de' cani, il miagolar dei gatti, e tante altre scioccherie che il solo idiota applaude credendole cose molto difficili.

Più ancora li trasgrediscono quei maestri che disprezzando le leggi più inconcusse della buona armonia, affastellano nelle loro composizioni modulazioni viziose, armonie discordanti, errori d'ogni sorta, sì che se argomentar volessimo il grado di squisattezza del sentire dal modo di scrivere di molti di essi, non privi di felice immaginare e di talenti artistici, saremmo portati a crederne ben ottuso l'organo sensorio.

No, le leggi dell'armonia non sono né convenzioni da cui si possa deviare, né sono dettate dal capriccio o dispotismo dei maestri istruttori; ma la rivelazione dell'intima natura dell'uomo in relazione coll'arte, sono il limite del bello nell'elemento armonia.

Chiuderemo questo articolo con ricordare ai novelli Scrittori la necessità di formarsi uno stile ponendo sott'occhio un'osservazione pur troppo giustissima che ci vien fatta dai critici stranieri alla quale non

vale rispondere altrimenti che coll'invincibile eloquenza dei fatti.

III. A ragione osservano essi che nella musica italiana, specialmente drammatica, (quasi la sola che abbiamo dacché fummo presi dalla mania delle riduzioni) a partire dalla rivoluzione Rossiniana, non ostante la molteplicità degli scrittori, trovasi una tale uniformità che difficile ne rende il riconoscere lo stile individuale di ciascuno, e ben poca varietà e meno novità presentano le nuove produzioni. (8)

Dipende ciò forse da carattere nazionale? O dovremo noi pendere verso l'opinione di chi reputa esaurite tutte le possibili combinazioni e nulla di nuovo ed originale potersi omai immaginare? Né l'una né l'altra ci sembrano le vere ragioni e perche riflettiamo quanto varia è dovunque natura e perche troviamo grandissima differenza di stile e molta novità negli autori stranieri.

Bensi crediamo tanta uniformità dei nostri nascere dall'essersi fatti seguaci, anzi schiavi di certe determinate forme e per lo favore che ottennero presso il pubblico, e per la fatica che in seguirle si risparmiava.

Volgiamo lo sguardo alle nostre opere teatrali, consideriamone le sinfonie, le arie, i duetti e troveremo quest'uniformità, queste forme che fanno di essi quasi un medagliere in cui non trovi variati che i tratti delle fisionomie che vi sono effigiate. Sempre le medesime divisioni di tempi, sempre motivi intercalati coi crescendo e negli adagio e nelle cappellette e nelle sinfonie e nei pezzi concertati. La medesima uniformità si può di leggieri osservare nell'arte di trattare gli accompagnamenti: sempre i medesimi arpeggi o piani o a sестine o a contratempi o a suoni battuti. Ora qual novità vi può essere mentre si seguono così servilmente le medesime traccie? Fossero anche sempre nuovissime le melodie, sempre svariate le modulazioni vi sarebbe pur sempre monotonia se non si varia la disposizione, e le forme degli accompagnamenti, e non si tralascia di intercalare coll'omai troppo sentito crescendo rossiniano (9).

(8) Questa accusa ci fanno gli stranieri e specialmente i francesi. Hanno ragione, e pochi o nessuno de' nostri scrittori di musica possono vantarsi di non meritarsela. A che serve adunque il ribellarsi? L'amore della gloria nazionale debbe impegnarci a smentire col fatto tale censura, non con polemiche che vane riescono quando non sostenute dal vero.

(9) Aggiungo a questa monotonia di condotta quella non meno nocevole degli accompagnamenti. Cinque o sei formole di arpeggi e movimenti d'armonia, ecco tutto. E gli questo buon mezzo di ottenere varietà ed interesse? Non mai: che anzi lo associare queste idee accessorie tanto comuni ad una melodia benché peregrina

(a) Vedi il N. 40 di questa Gazzetta.

Apriamo ora gli spartiti del *Guiglielmo Tell* di Rossini, di *Roberto il Diavolo* o degli *Ugonotti* di Meyerbeer, della *Muta di Portici* di Auber, del *Tebaldo* e *Iso-lina* di Morlacchi, del *Giuramento* di Mercadante, e vedremo che, sciolti dalla servilità delle forme, ne nasce ben tosto maggior novità, e non essendone men ragionata la condotta, l'interesse ne è più vivo, il carattere più individuato, e il genio più libero spazia.

Allo scrittore che veramente il voglia non sarà difficile formarsi uno stile, purché alla propria immaginazione appresti alimento colla lettura di quegli autori che più si distinguono per originalità. Rossini ebbe immaginazione fervidissima, eppure dopo certo numero di opere sembrò quasi esaurito; quando recatosi a Parigi, ed ivi pascolata la mente coi capi d'opera delle scuole Tedesca e Francese, poté prendere nuovo slancio e sorprendere di nuovo l'Europa col suo *Guiglielmo Tell*, in cui niuna reminiscenza trovi delle opere antecedenti.

Ma alla lettura conviene applicarsi non già per imitare il fare di tale o tal altro maestro, bensì per ampliare le proprie vedute e risvegliare la fantasia. Il vero fonte da cui derivare lo stile è il proprio cuore. Fatto tesoro di idee, conviene studiare stesso ed esprimere ciò che si sente; ma sovra ogni cosa conviene guardarsi dalle formule.

Il ripetiamo; formarsi uno stile non è cosa sommamente difficile, e se riescono i semplici esecutori ad imprimere un carattere particolare a tutto che suonano o cantano, benché lavorino le idee altrui, ben più facile ciò sarà al compositore. Così fecero i grandi artisti d'ogni genere, tempo e nazione, e i loro nomi celebra non peritura fama.

Qui non possiamo a meno di lamentare altamente la mancanza di una istituzione in questa nostra Italia, il di cui scopo sia di far conoscere le migliori produzioni dei maestri d'ogni tempo e nazione che non possono trovar luogo nei nostri teatri. La quale istituzione potrebbe recare in uno tre sommi vantaggi. L'istituzione degli artisti cioè, maggior buon gusto e intelligenza nel pubblico, e mezzo facile agli esordienti di farsi conoscere, esponendo coi necessari mezzi di esecuzione le loro composizioni.

Giunti gli alunni di composizione al termine dello studio del contrappunto, tutti si accordano nel raccomandare ai medesimi l'osservazione continua delle opere dei migliori maestri, e di prenderle a modello; ma a dir vero lo studio fatto sulle partizioni senza sentirne l'effetto nell'esecuzione è di ben poco giovamento. Egli è come studiare su una piccola incisione appena delineata le opere di Raffaello, di Tiziano, di Canova, di Migliara, di Hayez. Questi medesimi alunni poi han duopo di provare le proprie forze, di esporti al giudizio del pubblico per farsi dotti di pro-

basta a coprirli di una tal quale monotonia ed a farle perdere gran parte di sua originalità. Si consultino su di ciò le incomparabili opere di Beethoven, in ispecie gli adagio delle sue meravigliose sinfonie. Né si creda che noi vogliamo distogliere gli artisti novelli da quella semplicità che il buon gusto tanto raccomanda nelle arti tutte, e consigliare un fare complicato e confuso. Vorremmo vedere anzi questa semplicità nelle composizioni musicali de' nostri maestri come la riuveniamo nelle statue di Canova, di Bartolini, di Baruzzi, di Pampaloni; nei dipinti di Raffaello, del Guercino, di Tiziano, di Guido, ecc. Ma non si confondano le idee. Altro è semplicità, altro è scipitezza e sterilità di maniera, così come altro è confusione, altro eleganza, altro e grazia, altro atteggiamento.

pria esperienza e per trovar committenti, al che fare trovano mille ostacoli. Infatti vogliono essi far conoscere le loro produzioni col mezzo della stampa? conviene fare le spese dell'edizione col rischio di non esitarne dieci esemplari. Cercano aprirsi la via sempre pericolosa del teatro? conviene lottare colla ritrosia degli appaltatori sempre diffidenti, perché non tutti capaci di giudicare da sé del merito di un maestro. Tendono essi allo stile di Chiesa? Saranno costretti per lo più a commettere le loro composizioni a scarsa e cattiva orchestra, cui per giunta crescono le prove troppo necessarie ad una passabile esecuzione. Sorte comune a tutti i maestri che non hanno acquistato tanta fama da poter dettar legge ai committenti.

A tutto ciò provvederebbe abbondantemente un'Accademia non difficile ad istituirsi in qualunque città possenga un Conservatorio od una sufficiente orchestra. E se ne ritrarrebbe inoltre il vantaggio di diffondere sempre più il buon gusto nel pubblico, la cui retta maniera di giudicare dipende in gran parte dal numero dei confronti che può fare. *R. Boucheron.*

DELL' ISTRUMENTAZIONE.

(Continuazione (1)).

Forte e solemne è il timbro della tromba, e specialmente s'addice alle idee guerresche, a' gridi del furore e della vendetta, del pari che ai canti del trionfo; egli si presta alla espressione di tutti i sentimenti forti, fieri e grandiosi, alla più parte dei tragici accenti; può altresì bene essere adoperato in un pezzo allegro, quando che ivi spiri una cotal specie di allegrezza pomposa, grave e solenne. L'estension della tromba è a un dipresso come quella del corno, li cui suoni aperti essa (all'ottava superiore) tutti possiede. Alcuni artisti pervengono non infelicemente a cavar della tromba suoni chiusi; ma queste note tornano così sgradite all'orecchio e così male intonate, che quasi tutti i compositori si sono lodevolmente guardati e tuttavia si guardano di farne uso. Vuolsi ancora pretere l'uso del contra *do* basso che è di debole e volgare sonorità, né alcuno effetto speciale produce, e può in luogo di quello collocarsi una nota di corno incomparabilmente per tutti i conti migliore. Il *fa* acuto è un po' troppo alto: questo difetto e la difficoltà di pigliarlo di posta, mostrano che bisogna solamente trattarlo per nota di transizione melodica fra il *mi* e il *sol*. Quanto detto ho del numero de' diversi tuoni del corno, del modo di renderli utili per mezzo dei pezzi aggiunti, e delle precauzioni da aversi rispetto alle note alte de' tuoni acuti o alle note gravi de' bassi tuoni, può convenire ottimamente anche alle trombe. D'opo è solamente aggiungere che il destro di scriverle in tuoni differenti non viene altrimenti spesso. La più parte delle nostre orchestre non hanno che due trombe e due corni a chiavi in luogo di quattro trombe, onde meglio è, in questo caso, lasciare le due trombe in un tuono solo, bastando per complemento dell'armonia, i due corni a chiavi i quali possono prestare tutti gli intervalli, ed hanno un timbro non tanto differente da quello delle trombe, per cui possono ben fondersi in-

sieme nel complesso. Comunemente non sogliono abbisognare due trombe in tuoni differenti se non nel tuono *terza minore*, quando si voglia loro assegnare alcun passo che porti indispensabilmente l'uso della terza o quinta nota della scala. In *sol diesis* minore, per esempio, se bisogna far suonare successivamente ad una tromba le due note *sol diesis* e *si*, mentre che l'altra farà sentire una terza sopra od una sesta sotto, le altre due note *si* e *re diesis*, è indispensabile di avere una tromba in *mi naturale* (il cui *mi* e *sol* danno *sol diesis* e *si*) e un'altra in *si naturale* (il cui *do* e *mi* naturale danno il *si* e il *re diesis*); questo ha fatto il sig. Meyerbeer nella grande scena dell'atto quarto degli *Ugonotti*.

Quantunque sia invalso l'abuso continuo del *forte* nelle trombe, s'hanno però buoni effetti dal *piano* di esse; Gluck, per uno de' primi l'ha provato con quella sua lunga tenuta di due trombe unite *pianissimo* sulla dominante, nell'andante dell'introduzione della *Ifigenia in Tauride*; Beethoven poscia (specialmente nell'andante della sua sinfonia in *la*), e Weber, n'hanno tratto ottimo partito. Perché queste dolci note possano essere con sicurezza emesse, bisogna generalmente desumerle dall'accordo di sesta e quarta inferiore, *sol, do, mi, sol*, togliendosi dal *sol* sopra le righe, e non farle troppo rapidamente succedersi. Il *si bemolle* di mezzo è troppo basso, onde bisogna temperare questo difetto di precisione colla forza dell'emissione del suono: esso non deve però aversi nel numero delle note dolci della tromba. Il *do* superiore non ha questo sconcio, onde può essere tenuto, e può prendersi con dolcezza, se non altro sui quattro tuoni inferiori, la *naturale, si bemolle, si naturale, e do*. Nel tuono di *re*, io credo che un valoroso artista possa, sostenendo questo *do*, dargli molta dolcezza, ma sarà prudente coprirne l'entrata con un *forte* del resto dell'orchestra.

Ad onta della fierezza e importanza del suo timbro, pochi strumenti sono stati più avviliti della tromba. Sino a Beethoven e a Weber, tutti i compositori, non eccettuato Mozart, si sono ostinati a cecannarla e costringerla ai vili termini di servir di ripieno, o a farle suonare due o tre formole di ritmo, sempre quelle stesse e pedestri e ridicole, e spesso sconvenienti al carattere del pezzo ove si fanno entrare. Questo sciocco luogo comune s'è finalmente abbandonato oggidì; tutti i compositori che hanno stile, ai disegni melodici, alle forme d'accompagnamento, e allo squillar ripercosso delle trombe danno la latitudine, la varietà e l'indipendenza che si conviene alla natura dello strumento. Per giungere a questo è stato bisogno che trascorresse quasi un secolo.

Le trombe dette dai francesi a *pistons* hanno il beneficio di potere, come i corni a *pistons*, percorrere tutta la scala diatonica e cromatica. Esse niente (così modificate) perdono del timbro della tromba ordinaria, e la precision loro è al tutto soddisfacente.

Le trombe a semplici *chiavette* non possono compararsi alle precedenti quanto al suddetto beneficio.

La tromba che i Francesi chiamano a *coulisse* altro non è che la tromba ordinaria fornita d'uno apparecchio meccanico per mezzo del quale l'esecutore, col semplice movimento di un dito, può ad un tratto cangiare il tuono dell'isromento.

(Sarà continuato).

(1) Vedi i fogli 5, 8, 10, 19, 21, 25, 26, 27, 32, 33 e 39.

VARIETÀ.

LA GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO

DIALOGO TRA SIMPLICIO E SEMPRONIO

(Il dialogo è già incominciato).

Semp. Davvero!... E qui si va dicendo che la *Gazzetta Musicale* è un giornale che pute di saccenteria?... E chi è che lo dice?

Simp. Tutti. Dimandatene a chi volete e sentirete ad una voce la stessa canzone. Non v'è classe di gente che non abbia la sua dose d'antipatia colla *Gazzetta*. I più dichiarati nemici son gli articolisti teatrali; ma ve ne sono in tutte le condizioni. Per esempio i maestri veterani e i maestri novizj; quelli che son famosi e quelli che credono di esserlo; gli scrittori letterati e quelli che non lo sono; i filarmonici virtuosi e i filarmonici orecchianti; i mercanti di carta e i mercanti di musica; chi sa le note e chi non le sa; i lettori oziosi e i lettori studiosi; quelli che ragionano e quelli che non ragionano. Oh! in quanto a questo siate sicuro che i suoi antagonisti non sono nè pochi, nè d'una sola pasta: se ne trovano d'ogni qualità.

Semp. Ma, e le ragioni per cui fanno questo giudizio le espongono poi?

Simp. Altro che esporre! E sono varie secondo i cervelli che ne ragionano.

Semp. Davvero, che non so tacervi la mia meraviglia! Io che finisco adesso il giro d'Italia, e ne parlai con quanti dotti dell'arte mi vennero conosciuti, non ne sentii che espressioni di favore. Al mio arrivo ne tenni discorso anche col suo proprietario per seco lui congratularmene, ed egli pure mi fe' intendere che aveva motivo d'essere contento della sua intrapresa, dacchè da tutti i paesi d'Italia aveva ricevuto lettere di lusinga sul conto della sua *Gazzetta musicale*. Vedete se giustamente ho a maravigliarmi di ciò ch'ora ascolto. Ma, per vederci un po' meglio, di queste tante ragioni per cui i suoi censori l'accusano di pedanteria sapreste voi dimmene qualcuna?

Simp. Anche tutte se avete piacer di sentirle. V'ho già detto che son varie secondo la varietà delle teste che ne discorrono. Chi ne adduce una, chi un'altra. I maestri veterani, per esempio, quelli che son famosi, sostengono che gli scrittori della *Gazzetta musicale*, tranne qualche eccezione, sono come i cercatori della pietra filosofale, perchè nella musica del tempo presente non trovano nemmeno un'opera che li soddisfi veramente, e appena è che si degnino di concedere la loro ammirazione ai maestri già morti da quasi un secolo. Cercano la perfezione, e si sa che la perfezione è al di là le mille miglia di questa holla di sapone. Stampano che Rossini non è sempre abbastanza estetico, che Bellini è povero d'armonie, che Mercadante è fragoroso, che Donizetti è trascurato, che Pacini è leggero e bizzarro, e così di tutti gli altri che vengono dopo questi: ne hanno una per tutti. E dunque naturale che nessuno de' compositori cui ella prende a rivedere il pelo possa essere di buon animo con chi va seminando per il mondo di simili dicerie, che son cavate fuori da certi loro ragionamenti che sanno di filosofia e che bisogna far troppa fatica di testa a capirli. I maestri novizj poi

sostengono che la *Gazzetta musicale* non sa quel che si voglia, ed è ingrata verso il progresso del suo secolo, perchè discoscende i pregi di tutte le più recenti produzioni, divulgando per terra e per mare che la musica melodrammatica è decaduta dacchè Bellini e Rossini non fanno più opere, quasichè dopo Bellini e Rossini non siasi più udito un nuovo spartito, ed i teatri siano sempre stati chiusi. I costi detti virtuosi poi l'hanno fieramente colla *Gazzetta musicale* perchè, quando parla di loro, si degna a malapena di dire quello che pensa, in tuon laconico e senza tante suanerie, nè badando ad officiosità ed a riguardi d'abbonamento, il che, come vedete, è un andar contro la corrente, ed è proprio un voler drizzare le gambe ai cani. L'hanno poi con essa acremente, perchè come la più parte degli altri giornali non vuol farsi proclamatrice a suoni di tromba delle loro vicende teatrali, de' loro trionfi, e non parla che di quelle cose che sente colle sue orecchie, e vede co' suoi occhi. Anche questo è un voler singolarizzarsi senza utile proprio e senza compiacimento di nessuno. I costi detti dilettanti ed orecchianti, che son quelli che danno i giudizi più sicuri in fatto di musica, anch'essi non hanno alcun buon sangue colla *Gazzetta musicale* perchè, con una fantasia tutta sua, abbandonando il giudizio della moltitudine, vuol mettere in campo quello soltanto delle sue dottrine, il che è un far della musica un'arte arcaica, che non capiscono che quelli che hanno studiato assai per capirne i misteri. Fin adesso ci fu sempre musica, ci furon compositori, gli uni migliori degli altri, e non s'è mai udito far distinzione nè di melodia, nè d'armonia, nè di scuola italiana nè di scuola tedesca, nè di espressione, nè di imitazione o estetica, nè di stile elaborato, nè di stile semplice, nè di sapienza drammatica, nè di sapienza istrumentale: tutte corbellerie che non fanno che imbrogliare la testa di chi vuol leggere gli articoli teatrali senza darsi la briga di pensare se dicono delle cose scusate, ovvero delle freddure. In teatro si deve dir bello quello che piace alla moltitudine, sia pure a dritto o a torto, e chiunque ha le orecchie è in grado di sentirlo e giudicarlo. Hanno dunque ragione i buongustai di averla colla *Gazzetta musicale*, perchè vuol toglier loro la facoltà di giudicare, sostenendo che senza una positiva ed illuminata educazione artistica non si può far buono e fondato giudizio de' lavori di arte. Che importa di sapere il *do-re-mi* per conoscere se una caballetta è bella o brutta? Credetelo: sono corbellerie che non fanno che confondere senza giovare ad alcuno. Così poi l'hanno colla *Gazzetta musicale* alcuni mercanti di musica e di carta perchè, parlando poco bene delle moderne produzioni, fa discredito alla loro merce, e gran parte della musica che stampano marcisce ne' loro magazzini. Questo è un danno assoluto di cui la sola *Gazzetta* del Ricordi è colpevole, e dovrebbe essere obbligata a compensarne i danneggiati. Degli scrittori d'articoli finalmente non parlo. Essi che hanno finora tanto bene tenuto il campo della critica teatrale non possono soffrire la pretesa di taluni che vorrebbero cacciarli di scernna vantando dottrine e principj, teorie e sistemi, che finora furono al limbo senza che si sentisse mai la necessità d'invocarli. Le loro ragioni son precisamente come quelle degli orecchianti che non giudican d'altro che dell'effetto, per quel che ne sentono; colla

sola differenza che i primi spiegano le loro opinioni colle parole, questi cogli scritti. Per me trovo che fanno benissimo. Guai se i giornalisti non dovessero parlare che di quelle cose che sanno! La musica che deve essere un'arte di mero diletto per coloro che hanno orecchie, se non diletta, manca al suo scopo, e quindi non è più musica. Io son quindi persuaso che tutti han ragione di dire che la *Gazzetta musicale* pute di saccenteria.

Semp. E non son altri che questi gli argomenti con cui dimostrano la rettitudine del loro giudizio?

Simp. Che diamine! E non vi par che bastino?

Semp. Son anche troppi per mostrare la cieca vanità di certi ragionatori! Mi permetterete però che vi dichiaro che non sono nient'affatto dell'opinione vostra. Anzi ch'è provare che la *Gazzetta musicale* sa di saccenteria, le ragioni che voi m'avete comunicate dimostrano ch'essa fa egregiamente il suo dovere.

Simp. Scusatemi, ma temo che sia più facile dirlo che provarlo.

Semp. E vero, perchè a provarlo occorrerebbero molte parole che non è o tempo di fare. Nondimeno vi pregherò d'avvertire che dacchè gli uomini han per costume di dir male di quelle cose che li privano della licenza e li guidano al bene, s'è sempre udito che, quando non han più nulla a susurrare contro chi s'adopera ad illuminarli, si vendicano col dire che son pedanti o che son lunatici. Provatevi ad impedire gli abusi di questa nostra amovole società, e sentirete quante benedizioni di pedanteria o peggio vi capiteranno addosso.

Simp. Sì; ma questo non sarebbe veramente il caso.

Semp. È il caso per l'appunto. Ne volete una prova? E perchè contesta gente che chiama saccente o anche pedante la *Gazzetta musicale*, invece di limitarsi a propalarlo colle parole non lo mostra a tutto il mondo coll'organo delle stampe? La *Gazzetta musicale*, non predica le sue teorie di soppiatto, ma parla e discute al cospetto di tutti. Per qual motivo chi ha dei ragionamenti migliori dei suoi non li pubblica cogli scritti e manifesta così la sofisticeria, l'artificiosità, la stranezza, l'inopportunità delle sue dottrine? Questo dovrebbero fare e non accusare di pedantismo chi s'affatica di giovare all'arte col far conoscere i difetti che ne guastano i lavori. Ma qui abbiate anche me per scusato se vi dico ch'è più facile il dirlo che provarlo.

Simp. Le ragioni ch'io v'ho spiegate valgono di prova per molti.

Semp. Sì, valgon di prova per molti, ma son tutti di coloro che, o non sanno vederne l'erroneità per difetto di naturale intelligenza e per mancanza di coltura musicale, o di coloro che fan guerra alla *Gazzetta* dedicata alla musica perchè essa ha il coraggio di parlare schiettamente la verità. La verità, voi lo sapete, partorisce tutt'altro che amore. Vedrete or quindi che non è la cosa più prudente l'affidarsi ai giudizi di simili condannatori che hanno troppo palese interesse di screditare chi non s'inclina ad incensarli come son usi d'essere incensati: e troverete che non a torto io ricuso di rimettermi ai giudizi loro come a quelli di gente troppo pregiudicata. Del rimanente abbiate per certo che non fa mestieri d'una gran perspicacia per mettere in evidenza

la miuna validità delle loro argomentazioni.

Simp. Questo mi piacerebbe di vedere. Semp. Ve ne darò una mostra. Avete detto, se non isbaglio, che gli scrittori della Gazzetta musicale sono come gli addetti erranti in traccia di una pietra di paragone o perfezione musicale che non è possibile rinvenire tra gli uomini, perchè la perfezione non è abitatrice di questa terra. Ora siate compiacente di rispondere ad una mia domanda. Non è dessa la critica quella che prende a ponderare le opere dell'ingegno per sceverare il bene dal male e distinguere i pregi dai difetti?

Simp. Sì, ma v'è una critica larga e alla carlona e v'è una critica sofistica e severa, v'è una critica indulgente e disinvolta e v'è una critica incontentabile e dura. Quando un capolavoro ha fatto il giro del mondo ed ha avuto il suffragio di tutte le nazioni non deve più essere guardato tanto per sottile.

Semp. Qui è dove appunto vi voleva. Non v'è opinione più dannosa di questa. E appunto nei capolavori che la buona e schietta critica deve usare tutto l'acume della sua penetrazione. Essendo infatti verissimo ciò che voi dite che la perfezione abita le mille miglia al di là di questa bolla di sapone, importa che ciò che non è bello sia separato da ciò che è bello affinché gli insperiti, che si propongono a modello quelle opere non confondano i pregi colle peccche. Nulla di più funesto alle arti che la cieca imitazione dei lavori del genio: il cattivo, perchè più facile, è sempre imitato a preferenza del buono. La vera critica, senza riguardo alla grandezza dei nomi degli autori, ha sempre atteso a quest'ufficio, nè mai incorse nella taccia di pedanteria. E che? chiamerete voi pedante Orazio perchè osò dire che alcuna volta Omero s'addormenta? Chiamerete pedanti tutti i critici perchè hanno notato che Virgilio con assai poca discrezione tolse e ritolse immagini, pensieri, interi versi a tutti i poeti che vissero prima di lui ed a quelli che vissero con lui? Chiamerete pedanti tutti i buoni intenditori che dissero che le cantiche del Purgatorio e del Paradiso dell'Alighieri sono notevolmente inferiori a quella dell'Inferno, perchè qui è assai meno teologo e molto più poeta? Chiamerete pedanti tutti coloro che han posto in chiaro come quel gran sentimentalista del Petrarca vi talora, anzi spesso volte più freddo d'un materialista, facendosi ad esprimere le passioni con dei giuochi di parole? Quale opera antica o moderna sorti nel mondo così perfetta in ogni sua parte per essere invulnerabile al dardo della critica? Perciocchè la musica è un'arte di diletto, i suoi cultori soltanto saranno una schiatta così privilegiata perchè la ragione umana s'incurvi dinanzi ad essa come davanti ad un mistero, perchè ogni insania si tenga in luogo d'un'opera ispirata, e perchè ogni sbrigliato cervello venga ad imporre il suo modo d'agire come norma del bello? No: per quanto parziale fosse la natura verso i facitori di note a tanta ingiustizia non ha condannato l'ingegno. Se i più grandi uomini che onorarono l'umanità soffersero in pace il giudizio della critica, se lo sopportino con rassegnazione anche i maestri di musica. Deprimete, ch'è farete bene, la critica mercenaria, la critica insipiente, la critica prosuntuosa, la critica di coloro che favellan d'arti mostrando ad ogni sillaba d'ignorarne perfino gli elementi; ma lasciate

che la critica della ragione compia notabilmente il solo ministero. Preziosa è l'opera sua: essa è maestra e conservatrice delle arti e delle scienze. Quando la critica venne in balia di scrittori che null'altro avevano di sapienti che la presunzione e la ciarlataneria, allora le arti e le scienze caddero nell'obbezione. Se veramente potete dimostrare che la Gazzetta musicale peccchi di pedanteria, non fatelo gratuitamente colle parole; ma cogli scritti come provar dovette che falsi sono i giudizi che ella pronunciò su Rossini, su Bellini, su Mercadante, e su tutti i grandi compositori che furono e che sono. Mostrate che non sia vero che l'uno traltri spesse volte l'idiliona musicale, che l'altro fu disadorno d'armonie, che l'altro fu prodigo di suoni e sterile di nuove immagini, così di tutti gli altri. Mostrate, se vi basta l'animo, col linguaggio della scienza e della verità, che sacercenteria sono i suoi dogmi, sofismi i suoi ragionamenti, cavilli le sue censure; ma non asserite che la Gazzetta musicale è un giornale pedante perchè usa la critica ragionevole così sulle opere che son celebrate come su quelle che non lo sono. Quando la voce della critica sarà degnamente ascoltata le arti non mancheranno di ascendere a quella sommità a cui possono pervenire.

Di tutte le altre ragioni che adducete non credo dover parlare perchè, come già vi dissi, andremmo troppo per le lunghe, ed io non volli darvene che una mostra. A ben considerarle poi hanno tutte sì chiari sulla fronte gl'indizi della loro debolezza che mi parrebbe un perdere il tempo il ragionarne. Bastivi per ora la prova che v'ho data.

Simp. Non posso tacervi che diceste delle belle cose a cui non mi sento la lena di rispondere; ma la Gazzetta musicale, credete a me, che è un giornale che sa di sacercenteria.

Semp. A rivederci, Semplicio. Procurate di star sano di corpo perchè di mente pur troppo so come state.

Simp. A rivederci. (fra sè) Diamine! che avesse ragione? G. V.

NOTIZIE VARIE.

FIRENZE 10 settembre 1842. Anco in quest'anno per l'affluenza degli uditori, e per l'abilità degli alunni brillantissimi riescirono gli esperimenti delle scuole di musica dell'I. e R. Accademia di belle Arti. Una piccola fanciulletta fu premiata per il Solfeggio, e la signora Coltz riportò il premio per il pianoforte. Tre premi furono distribuiti nel canto, uno al signor Augusto Martotti basso, altro al signor Ettore Del Noce tenore, ed altro alla signora Annunziata Yannini soprano. Il quasi egual talento dei due piccoli concorrenti al violino eccitò un qualche dibattito nel corpo accademico per la destinazione dell'unico premio fissato per quella classe di concorrenti. I due fanciulli Luigi Yannuccini, e Carlo Conti suonarono ambidue con pubblica e general soddisfazione delle assai difficili Variazioni sopra un tema del Pirata, composte dal loro maestro cav. Giorgetti. Il premiato fu il Yannuccini; il Conti riportò l'onore dell'accessit, ed una medaglia d'incoraggiamento. Il saggio dei progressi individuali degli alunni delle varie classi che ha luogo dopo la collazione dei premi, nella generalità fu soddisfacente; ma chi più si distinse fra quelli si fu Roberto Ferroni giovinetto di appena quattordici anni, che con la perfezione propria di valedetto artista eseguì sul violino un Tema con Variazioni di Maysseder. Nel pezzo d'insieme produsse un magnifico effetto il primo tempo del Quartetto in do minore opera 18 di Beethoven eseguito da sette primi, e sette secondi violini scolari tutti, quattro viole, tre violoncelli ed un contrabbasso di rinforzo. Per la perfetta unione in tutti gli accenti musicali proveniente dalla uniformità di scuola, per la precisa intonazione, il brio, forza ed intelligenza, niente vi si lasciò a desiderare. Il Coro finale del Messia d'Haendel eseguito da circa ottanta alunni fu il pezzo classico che compì il trattamento. Evi oggi in Firenze nella gioventù una straordinaria tendenza a coltivare gli studi della musica. Le scuole suindicate contano più d'un centinaio d'alumni, e fra questi si manifestano anco delle felici disposizioni, le quali abbisognerebbero, per giungere alla necessaria perfezione nelle varie diramazioni dell'arte, di una istruzione più completa di quella, che

nello stato attuale possono offrire le scuole suddette. Sars, e il sig. numero dei maestri di fronte all'affluenza degli alunni. Fra gli strumenti da arco non vi si insegna che il violino: non vi ha maestro che insegni a suonar stromenti da fiato, ed uno solo ha l'incarico di insegnare il Pianoforte, l'armonia, e l'accompagnamento tanto a numeri che in partitura. La scuola del contrappunto vorrebbe essere riattivata, giacchè da qualche tempo manca di risultati, né offre che pochissimi, od anche nessun concorrente ai premi annuali, come appunto accadde in quest'anno. Per il maggiore incremento e per il progresso dell'arte musicale sarebbe dunque a desiderarsi che da coloro a cui si spetta fossero presi quei necessari provvedimenti, affinché questo Reale Stabilimento giungesse a recare la maggior possibile utilità pubblica, e si acquistasse una fama italiana, come potrebbe godere, sia per il merito distinto di alcuni dei maestri già proposti all'insegnamento, come per risultati che allora potrebbero ottenere.

VENNA. Il celebre suonatore d'arpa Parish-Affars è tornato qui da Milano, e sposa la giovane artista Melania Lewy, figlia del rinomato suonatore di corno, e professore al nostro Conservatorio.

Si trovano qui attualmente lo stimabile maestro Dessauer, e il sig. Romberg, figlio del celeberrimo violinista Bernardo, e distinto suonatore di questo strumento anch'egli, in procinto di dare un'accademia.

Sono qui attesi fra poco il cel. maestro di cappella della Corte Bavarese, sig. Lachner, non che il rinomato virtuoso Vicuempters.

S. M. il Re di Prussia si è degnata di far avere a Francesco Liszt un mazzolino anello di brillante colla sua cifra e quella della Regia e del regio di suo Federico d'oro al direttore di teatro Spielberger per la buona disposizione data all'esecuzione della serata musicale ch'ebbe luogo il 9 settembre nel castello di Brühl. Preziosi regali ebbero pure le, signore Schodel e Weixelbaum ed i signori Schunk, Ohlem e Formes, che vi presso parte. (Dalla Gazz. Mus. di Firenze).

Allorquando l'illustre Humbold nel 1830, proveniente da Astrakan, visitava il principe de Kalmucki Sered-Deiab, la cappella del principe, composta interamente di Kalmucki e di un maestro di cappella russo, eseguiva con grande abilità delle averture di Mozart e di Rossini durante il pranzo; l'aspetto di questi artisti con faccia grossa, bruna e astuta, che maneggiavano destramente gli stromenti europei era assai singolare.

Tra i modelli al monumento da erigersi a Beethoven nella città di Bonn, l'Accademia di Düsseldorf ha compartito il premio allo scultore Hähnel a Dresda; egli fu incaricato della sua esecuzione con piccoli cambiamenti. Il monumento sarà fuso nell'autunno del 1843 in bronzo, e consegnato mediante contratto al luogo dell'erazione, alla quale occasione si solennizzerà, si crede, sotto la direzione di Liszt, una festa musicale di tre giorni, invitandovi tutte le notabilità artistiche.

Notevoli cambiamenti ebbero luogo presso il Conservatorio di Parigi. I signori Duprez e Manuel Garcia vennero nominati professori di canto; il signor Enrico Herz e madama Farcen professori di pianoforte. Il signor Gallay professore di corno. I signori Dourlen professore d'armonia, Adam professore di pianoforte, Henri professore di canto e Duuprat professore di corno ebbero la loro giubilazione. In oltre Adam, il decano dei pianisti e professori francesi ebbe la nomina di ispettore generale degli studj di pianoforte presso il Conservatorio.

Leggiamo nella Gazzetta Musicale di Parigi: La compagnia dei virtuosi tedeschi ora a Marsiglia, vi produce grandissimo effetto non solo nelle opere della scuola tedesca ma anche in quelle dell'italiana, e specialmente nella Sonnambula di Bellini!!

Domenica scorsa 18 settembre, aggiunge la suddetta Gazzetta, nella Chiesa di Sèvres, si eseguì una Messa in musica che produsse il più grande effetto, poichè era opera di un fanciullo di tredici anni, il giovinetto Rinaldo di Vilbach, il quale aveva già fermata l'attenzione della regina e di S. A. R. la duchessa d'Orleans.

A Magenza fino dal 5 settembre stavasi preparando una grande festa musicale che doveva aver luogo mercoledì 21 del corrente in occasione della riunione, nella nostra città, del ventesimo congresso dei Naturalisti e Medici tedeschi, la cui apertura si effettuò il dì susseguente. A quel festival dovevano cooperare le società filarmiche (liederfatseln) di otto città; vale a dire: Magenza, Darmstadt, Franckfels, Hanau, Wisbaden, Mannheim, Colonia, Dusseldorf. Avevano a prendervi parte mille e ottocento suonatori, e i cori si componevano di mille e quattrocento voci all'incira. Dovevasi eseguire fra le tre le seguenti opere: la Sinfonia in do maggiore di Beethoven, l'ouverture dei Franch-Juges di Berlioz, la Sinfonia con cori di Mendelssohn-Bartholdy, e il Baldassar, oratorio di Spohr. La direzione musicale del festival era affidata ai signori Lachner ed Enrico Essex, maestro di Cappella di S. A. S. il granduca di Assia - Darmstadt!! Nell'accademia data a Francoforte sul Meno, lo scorso 19 settembre, dal rinomato pianista Haendel, ebbero esegui fra le altre cose in compagnia dei celebri maestri Mendelssohn - Bartholdy e Hiller un concerto per tre Pianoforti dell'illustre Seb. Bach.

Il tenore Wilo cantò finora 2031 volte sul teatro, in 407 opere; il più sovente (133 volte) nella parte di Zampar.

A Dresda si diede il 24 settembre il Freischütz per la 100 volta.

GIOVANNI RICORDI EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 42. DOMENICA
16 Ottobre 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà **ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE**.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émoouvoir.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla *Gazzetta* e all'*Antologia classica musicale* è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancatura postale della sola *Gazzetta* per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio *Ricordi*, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della *Gazzetta* in casa *Ricordi*, contrada degli Ortoni N.º 1720; all'estero presso i principali negozi di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

« Si pregano i signori associati di avvertire che il foglio che dovrebbe pubblicarsi Domenica prossima, si darà fuori invece unitamente all'altro di Domenica 30 corrente ottobre ».

STORIA MODERNA DELLA MUSICA

Rivoluzioni dell'orchestra.

Continuazione (a).

Alcun tempo dopo Monteverde, gli stromenti vennero uniti in grandi divisioni di violini, viole e bassi; ma gli stromenti da fiato disparvero quasi nello stesso tempo dell'orchestra. Nell'anno 1634, Stefano Landi, maestro della cappella Pontificia, compose un dramma in musica, intitolato il *S. Alessio*: l'orchestra era divisa in varie sezioni distinte di violini, di liuti, di tiorbe, di bassi di viola, e di gravicembali per il basso continuo. Una tale unione potrebbe sembrare a' nostri giorni un po' troppo scolastica; ma ne doveva essere originale l'effetto prodotto.

L'orchestra dei componimenti di Cavalli, di Carissimi e di Lulli era formata soprattutto di violini e di viole di varia grandezza, di bassi di viola, e di doppi bassi di viola, chiamati italianamente violoni. La parte di violino scrivevasi con chiave di *sol* in prima riga, e le varie specie di viole in chiave di *do* su la prima, seconda e terza riga. Una simile distribuzione si osserva in tutte le partiture di Lulli: questo compositore adoperava pur allora alcuni stromenti da fiato nelle sue orchestre. In certi tratti delle sue opere si veggono indicati i flauti (1), gli oboe (2), i

bassoni (3), i fagotti (4) ed anche le trombe (5).

Ma abbenchè accresciuto il numero degli stromenti, e un po' più variato il modo di sonarli, gli accompagnamenti non facevano che servire servilmente la voce del cantante; i soli ritornelli presentavano una lieve varietà. Questa maniera tanto monotona si mantenne in Francia fino ai tempi di Rameau: la stessa Italia ai tempi di Pergolese avea fatto ben pochi progressi. In questo paese, Leo e Durante furono i primi a rendere un po' più interessante l'uso dell'orchestra senza aumentare il numero degli stromenti.

Però l'arte dell'istromentazione fu perfezionata più che mai da Majò e da Jomelli.

L'invenzione del clarinetto, nel 1690, fatta da Giovanni Cristoforo Denner (4), l'introduzione del flauto traverso nelle orchestre ed il perfezionamento del corno da caccia, fornirono ai compositori mezzi sufficienti onde produrre varietà nell'effetto dell'istromentazione, la cui importanza non se ne rilevava la necessità. A quei tempi l'arte era nuova: le forme del canto erano tutt'altro che esauste: esse sole attraevano l'attenzione, e gli uomini di genio che fiorivano al principio del secolo XVIII, procuravano al pubblico veri diletti con mezzi semplicissimi: più tardi l'espressione della parola, delle situazioni e dei sentimenti drammatici, divenne l'importante scopo degli artisti e degli amatori. Non era ancora il momento di mendicare risorse dalle varie combinazioni degli stromenti; appena

cominciava l'accompagnamento del canto a staccarsi dalla parte principale ed a prendere un andamento proprio. L'abilità degli istromentisti accrescendosi coll'aumentare il bisogno di estendere la sfera degli effetti musicali, permetteva ai compositori di variare le forme melodiche dell'istromentazione. Jomelli, Piccini e Gluck, ai quali deggionsi in tal genere attribuire molte felici innovazioni, ben più che non il gusto del pubblico, seguivano gli slanci del loro genio. E per vero, il pubblico non era ancora educato a riconoscere l'influenza dell'istromentazione sull'effetto maggiore o minore della musica; si può anzi affermare che questa, quasi più disturbo che piacere arrecavagli. Il solo canto attraeva la sua attenzione, e gli era di disgusto tutto quanto poteva indurgli la minima distrazione; d'onde poi vennero i tanti rimproveri scagliati contro compositori accusati di sacrificar troppo la semplicità del canto al colorito più o meno carico dell'istromentazione.

Galuppi sviluppando la forma dell'opera buffa, diede origine ai pezzi così detti a note e parole, obbligati principalmente all'istromentazione, dietro la quale il canto non precede che per modi semplici e a guisa di discorso familiare. Questa invenzione, perfezionata poi da Paisiello, da Cimarosa, da Guglielmi, da Mozart e da Rossini, fu sorgente di un numero infinito di bellezze musicali nel loro genere veramente squisite. Haydn, rendendo precise le forme della sinfonia, preparò verso il 1760 quell'importanza che poi doveva acquistare l'orchestra nella musica drammatica.

Al grande Mozart era serbata una tal gloria, acquistata senza la condanna di aver fatto studio particolare su l'effetto degli stromenti a danno del canto e della espressione musicale. Genio originale, con chi non ha egli gareggiato nel creare cantilene soavi, significanti ed energiche? Ma poichè il suo organismo interamente musicale lo traeva a dar perfezione ad ogni cosa nella quale potesse mano, seppè sollevare l'importanza dell'istromentale ad una altezza non peranco scoperta; e pur comprese doversi questa limitare ad un punto, al di là del quale egresse danno alla chiarezza del canto e alla nobile semplicità della musica. Bisogna rammentare che le sue più belle opere vennero composte dal 1786 al 1792, e che prima di quest'epoca non un sol maestro aveva saputo bene studiare e prevalersi delle risorse e della natura di ciascuno stromento dell'orchestra; la sua istromentazione è sempre

(1) Il bassone era composto di un sol pezzo, e mancava il fazzo, come il basso di oboe; si sonava pure con un bocchello.

(2) Il fagotto, stromento del genere dell'oboe, fu inventato in Italia verso il principio del secolo XVII da un ecclesiastico chiamato Afranio. Era composto di vari pezzi come il moderno fagotto. Ve ne erano di tre specie: la prima aveva dodici buchi e tre chiavi; la seconda aveva lo stesso numero di buchi, ma era priva di chiavi; molti di questi buchi si chiudevano con bischeri, che si toglievano o si mettevano, secondo i tuoni ne quali voleasi sonare. Il fagotto di terza specie era più piccolo degli altri aveva undici buchi e tre chiavi.

(3) L'ultimo stromento della specie degli oboe era il cercvelas. Aveva la lunghezza di soli cinque pollici; si sonava con un'angia di oboe; era traforato da sedici buchi.

(4) Queste trombe altro non erano che il cornetto a bocchello.

(5) Giovanni Cristoforo Denner, celebre liutista, nacque a Lipsia il giorno 13 agosto dell'anno 1655; all'età di otto anni seguì a Norimberga la sua famiglia, che quivi poi si stabilì. Ne' primi anni di sua giovinezza imparò a tornar flauti, arte posseduta a perfezione dal padre suo. Giovanni Cristoforo, dotato di spirito inventivo, si studiò in appresso onde perfezionare questo stromento; poi inventò il Clarinetto, chiamato da prima *stock fagott*, basso a canna, di poi *racketten fagott* (basso a racketta) il cui uso si smarrì dopo lungo tempo. Denner morì a Norimberga il 20 aprile 1707 lasciando due figli, degni eredi della riputazione del padre.

(a) Vedi il N. 40 di questa Gazzetta.

(1) È d'uopo non dimenticare ch'eran questi flauti a becca, non flauti traversi, l'uso de' quali cominciò a rendersi comune verso il 1710.

(2) L'oboe antico (1630) aveva otto buchi, senza chiavi; era della totale lunghezza di due piedi: aveva un suono duro e rauco. Il tenore di oboe era una quinta più basso del contralto; aveva due piedi e quattro pollici di lunghezza, otto buchi, dei quali uno veniva turato da una chiave incastata in un bariletto traforato da molti buchi. Il basso di oboe aveva cinque piedi di lunghezza ed undici buchi, quattro de' quali venivan chiusi da chiavi incastate in un bossolo. Questo stromento era di figura retta, aveva la forma di oboe e si sonava con un bocchello, come il bassone.

l'effetto di un vivo e profondo sentimento, giammai del calcolo. Affermiamolo senza il timore di venire smentiti; nell'istromentazione del finale del second' atto delle *Nozze di Figaro*, di quasi tutto il *Dou Giovanni* e del *Flauto Magico*, Mozart ha attinto il più elevato punto di perfezione.

I lavori di Paisiello e di Cimarosa ben poco, o forse nulla, aggiunsero alle invenzioni di un sì grande artista: anzi questi compositori non hanno saputo del certo al par di lui prevalersi de' vantaggi di una armonia variata e del fiorito e grandioso istromentale.

Mehul e Cherubini in Francia ingrandirono ancor più le risorse dell'orchestra perfezionando gli stromenti di ottone (4), ed adottando forme di accompagnamento studiate e simmetriche, dall'abuso delle quali non si ottenne però sempre gradevole effetto.

Ma all'Italia era riservato l'onore di operare una compiuta rivoluzione, sia nel sistema armonico, sia nell'istromentale. Il nostro secolo ne fu testimoniaio, e il nome di Rossini è qui preferito da ogni lettore.

Dopo di aver appreso quanto di meglio si poteva dalle composizioni di Mozart, di Beethoven, di Cherubini e di Mehul, egli stesso, trasportato dal suo genio, protrasse a sommo grado l'effetto istromentale. Le sue partiture offrono i primi esempi di quattro parti di violini, l'unione imponente di quattro corni, trombe ordinarie, trombe a chiavi, tromboni ecc., soli impiegati nell'accompagnamento di qualche pezzo particolare, le fogge variate del disegno, dell'armonia di tali stromenti. L'uso quasi costante della gran cassa, de' timpani e dei triangoli. Gli effetti ammirabili che da questa parte del suo istromentale si ottengono, giustificano abbastanza l'eccesso dei mezzi; e nulla meglio testifica la grandezza del suo genio, quanto l'aver egli saputo dilettere con tanto chiasso un popolo come l'Italiano così per lo innanzi nemico di ogni sorta di accompagnamento troppo strepitoso.

(Sarà continuato)

(4) Egli è nelle Opere di questi che per la prima volta si trovano quattro corni usati in tuoni differenti.

DELL' ISTROMENTAZIONE.

Continuazione (1).

Lo stromento detto dai francesi *cornet a pistons* molto è alla moda oggi in Francia, specialmente in un certo mondo musicale in cui l'elevatezza e purezza dello stile non sono considerate come qualità essenziali nella composizione: però egli è divenuto l'istromento a solo indispensabile per le contraddanze, galoppe, arie variate ed altre composizioni di secondo ordine. L'abitudine che si ha di sentirlo nelle orchestre di ballo eseguire melodie più o meno prive di originalità e di squisitezza, e la ragion del suo timbro che non ha né la nobiltà de' suoni del corno, né la fierazza di quelli della tromba, rendono assai difficile l'introdurre il corno a chiavi nell'alto stile melodico. Può però tenervi buon luogo, ma assai di rado, e a patto di non cantare se non frasi di largo movimento e di vera e real dignità. Per la qual cosa il ritornello del tema del Ro-

(1) Vedi i fogli 5, 8, 10, 19, 21, 25, 26, 27, 32, 38, 39 e 41.

berto il Diavolo. « *Non fils, non fils, ma tendresse infinie.* » sta ottimamente bene al *cornet a pistons*. Le melodie allegre avranno sempre da lui a lamentare la perdita d'una parte della loro nobiltà, dato che pur n'abbiano, e se non ne hanno, da lui potranno ricoroscere un subisso di trivialità. Vi sarà una frase che parrebbe tollerabile eseguita dai violini o dagli stromenti da fiato, di legno: essa diverrà pedestre e vile, espressa e posta in rilievo dal suono sfrontato, mordente e plateale del *cornet a pistons*. Questo sconcio si torrà di mezzo, dato che la frase sia di tal natura da potere essere eseguita nel medesimo tempo da uno o più tromboni, i quali colla loro voce poderosa coprono e rendono nobile quella del *cornet a pistons*. Questo stromento, armonicamente adoperato, si fonde ottimamente infra la massa degli stromenti di metallo: esso serve a compiere gli accordi delle note diatoniche o cromatiche delle trombe, od a lanciare rapidi gruppi di note, la qual cosa mal potrebbero fare i tromboni.

Vhanno cornette a due e a tre chiavi: queste ultime danno tutti i gradi della scala cromatica; le altre meno sono ricche, e non possono dare né il *re* sopra le righe, né il *la bemolle* di mezzo. Questi difetti nella scala hanno portato la preferenza alle cornette a tre chiavi, le quali presto saranno adottate ad esclusione delle altre.

Questo stromento, quantunque piccolo sia, non è così acuto come generalmente si crede; la struttura del suo tubo è tale che le alte note escono meno agevolmente che dalla tromba. Però più facile è dare il *mi* alto sopra una tromba in *re*, di quello che il *la* alto sopra un cornetto in *la*: queste due note, producendo l'una e l'altra il *fa diesis*, sono nondimeno all'unisono. Bisogna bene, scrivendo, aver sempre considerazione a questa differenza. I tuoni di ricambio del *cornet a pistons* sono del pari numerosi che quelli della tromba, ma disposti in ordine differente; quelli della tromba comprendono cromaticamente l'estensione di una settima, togliendosi dal *la* basso e salendo sino al tuono di *sol*; quelli del *cornet a pistons* partono dal tuono di *re* e si elevano sino al tuono di *do* acuto. Queste espressioni di *la* basso e di *do* acuto delle quali abitualmente suole ciascuno servirsi, sono improprie; solamente si dovrebbe dire tuono di *la* e tuono di *do*, perchè in generale le trombe non hanno il tuono di *la* alto, né i cornetti a *pistons* il tuono di *do* basso.

Io insisto sopra queste distinzioni, perchè troppo sovente elle sono ignorate dai compositori, e molti di costoro non hanno ancora un'idea ben chiara de' veri punti di rapporto che v'ha fra il *diapason* de' cornetti a *pistons* e quello delle trombe.

L'osservazione che ho fatto di sopra intorno all'estensione in grave de' tuoni alti e in acuto de' tuoni gravi del corno, è applicabile anche ai cornetti a *pistons*. Sebbene essi possiedano una o due note di più, non bisogna loro dare se non una scala di due ottave, scrivendo dal *si* naturale sotto le righe al *si bemolle* sopra (pei cornetti in *sol*, *la bemolle*, *la naturale* e *si bemolle*); e dal *do* sotto le righe al *do* o al *re* sopra (pei tuoni di *re*, *mi bemolle*, *mi naturale* e *fa*); ancora debbo aggiungere che assai pochi esecutori possono dare il *si bemolle* alto nel tuono di *la*, il *la* alto nel tuono di *si*, e il *sol* alto nel tuono di *do*, cioè le tre note che rappresentano il *sol* acuto, e che essi darebbero eziandio ancor

meno questo medesimo *sol* (rappresentato da un *fa* sopra le righe) nel tuono di *re*.

Quantunque i cornetti a tre *pistons* possedano tutti i suoni della scala cromatica, la scelta del tuono di scambio non è però indifferente; meglio sempre è scegliere quello che più sostiene che sieno poste in opera molte note naturali, e che poco ha necessità di *diesis* o *bemolli* alla chiave. Quando l'orchestra suona in *mi naturale*, per esempio, se non s'adopera altrimenti il cornetto a *pistons* in *mi*, il meglio da prendere sarà quello in *la*; egli allora suonerà in *sol*. Meglio sarà ancora quando l'orchestra sia in *re* prendere il cornetto a *pistons* in *la* che suonerà in *fa*. Così via quanto agli altri tuoni.

Così spiegata la cosa, meglio s'intenderà perchè comunemente e da tutti si usi scrivere i cornetti a *pistons* come i semplici corni e non come le trombe; cioè una settima sopra il suono reale pel corno in *re*, una quarta sopra pel corno in *sol*, ecc., ecc., esattamente come se si scrivessero corni comuni in *sol* e in *re*; mentre che le trombe in *re* si scrivono un tuono sotto al suono reale, e le trombe in *sol* una quinta sotto. Ora i cornetti a *pistons* non valendo a coglier così facilmente come le trombe le più alte note, e il sistema dei così detti *pistons* avendo riempito l'immenso vano che prima era sulla natura di tutti questi stromenti, fra il *contra-sol* grave, il *contra-do* grave, il *sol* grave e il secondo *do*, n'è di necessità seguito che le note buone o favorite del cornetto a *pistons* alto sono appunto quelle gravi note che mancano alle trombe, e che per iscriverle bisognerebbe impiegare un numero di linee suppletorie sopra le righe, che sarebbe un imbarazzo pel compositore e per l'esecutore insieme. Quinci l'abito preso di scrivere i cornetti a *pistons* al disopra e non al disotto del tuono reale, come si fa rispetto ai corni comuni ne' tuoni reciproci. In seguito di quest'uso, il cornetto a *pistons* in *do* è all'unisono del corno comune in *do* acuto, i cornetti a *pistons* in *si* e in *la* sono all'unisono de' corni comuni in *si* e in *la* acuto, e per conseguente i cornetti a *pistons* in *sol*, *fa*, *mi* e *re*, sono all'ottava bassa delle trombe nei medesimi tuoni.

(Sarà continuato).

OSSERVAZIONI

Di un vecchio suonatore di viola, abitante in Bergamo, intorno ad un articolo del signor de Sevelinges inserito nella Biografia universale sulla vita e le opere di Pier Luigi Palestrina (1).

Tutto ciò che ha relazione colle arti della parola, e coi diversi modi d'influire sulle idee e sugli affetti degli uomini è legato di sua natura con oggetti gravissimi. MAZZONI, nella prefazione al Carmagnola.

È stanzio in questa nostra città un vecchio suonatore di viola a cui non posso rifiutare in coscienza il titolo di galantuomo. Egli ebbe la bella ventura di conoscere personalmente Haydn, uomo semplice e grande, l'inventore della sinfonia, l'autore dell'Oratorio sulla *Creazione*, e del

(1) Egli è già gran tempo che queste Osservazioni furono date in altro foglio, ma per la sua natura, questo nostro giornale era in obbligo di riprodurle, tanta è la dottrina e il senso che vi dimostra la penna che le dettò, illustre per aver dato al teatro musicale de' capolavori degni di formar tipo nell'arte.

quale si disse che quando in quell'opera imitava coi suoni lo splendor della luce, parve dipingere il suo ingegno. Egli conobbe Beethoven, cui vuole chiamare il Dante della musica, e lo vide ispirarsi, e lo senti improvvisare sul gravicembalo con straordinario valore: egli copiò molti di quegli spartiti, ne quali il Pachierotti inteneriva tutti gli animi: egli fece scorrere alla meglio l'arco sopra la sua viola in qualcuna di quelle orchestre che accompagnarono la musica inforata da Marchesi. E perciò che quando alcuno cerca di sapere l'opinione di lui intorno a questa od a quella novità musicale, ed egli si lascia persuadere a manifestarla, è solito di protestar prima che saprà dir solo quanto gli insegnò una pratica ah! troppo lunga, e vorrebbe anche aggiungere quella infinitesima porzione di buon senso, che potrebbe aver sortito dalla natura, se non fosse assicurato che la sarebbe questa una millanteria. Non è però facile il fargli aprir bocca, e spesso i suoi giudizi si vogliono indovinare da qualche sorriso, da un piegamento di capo, da un'alzata di spalle. Le espressioni oggi tanto di moda di *bello ideale*, di *estetica* e cose simili non le usa mai, e quando sente ragionare sui raffinamenti, sui capricci delle arti, egli esclama - *Natura... genio e basta!*

Ciò non pertanto sarebbe una ingiustizia l'asserire che il nostro sonatore abbia giurato la guerra ai libri. Ogni qualvolta dovette trascrivere delle composizioni di accreditati maestri antichi e moderni, ebbe sempre la curiosità di essere informato delle loro vicende, e quindi usò d'interrogar quegli artisti con cui si abbattè e di leggere ogni scritto che gli capitasse fra mani riguardante l'arte musicale. Per tal modo poté fare annotazione di quanto ascoltò, e di quanto lo colpì maggiormente nelle sue letture, scrivendo ogni cosa in un immenso scartafaccio con ordine alfabetico. Anzi fra tante cose che gli passarono per la testa, egli alcuna volta si era pur sognato di formare una galleria dei ritratti biografici degli scrittori di musica, sciogliendone i classici in ogni genere e ne varj tempi della storia dell'arte; di analizzarne le produzioni, mostrandone le invenzioni, ed esaminando i diversi cambiamenti da essi introdotti dalle prime epoche fino ai di nostri. Avrebbe anche voluto a così dire delineare i tratti caratteristici di ciascuna di quelle epoche, e sempre colle opere originali degli artisti alla mano di vedere di farne gustare le bellezze particolari e permanenti senza tacere del resto i difetti, e distinguendo quegli propri all'uno, od all'altro autore, da quelli provenienti soltanto dal gusto predominante del secolo. Non avrebbe voluto tralasciare di spargere qua e là delle notizie concernenti la loro vita domestica, e molto più la loro carriera artistica. In questa guisa essendo la storia de' professori di un'arte quella dell'arte stessa, giungerebbsi forse a produrre dei quadri istruttivi, equivalenti a tante lezioni accademiche, la cui varietà potrebbe generare diletto. Ma il sonatore fortunatamente capi che il peso non era per le sue spalle.

Un giorno che il vecchio professore trovavasi in una società di amici presso una bravissima dilettante di canto (la signora donna Teresa Imperatori) di cui egli assai volentieri accompagnava talvolta col suono le soavissime melodie, un tale gli disse come un giornale, che si consacra ai pro-

gressi delle belle arti, e particolarmente della musica, cercando di raggiungere il suo scopo col diffondere delle cognizioni intorno alla medesima, avea detto con ragione che i suoi professori per lo più hanno poca cultura nella parte erudita dell'arte - che ci voleva una medicina per guarirli di questo male - che si dovevano aspergere di dolce liquore gli orli del vaso contenente il rimedio - che sarebbe stato desiderabile che si desse in Italia, come in Inghilterra ai tempi del dottor Burney, la laurea anche in musica, e per ottenerla bisognasse aver fatto un corso di studj relativi non alla sola parte tecnica ma anche alla parte letteraria e storica della stessa, e che tornerebbero utili per ciò degli schizzi biografici. In fatti lo stesso giornale avea cominciato con lodevole esempio a presentare un articolo su Pier Luigi Palestrina già pubblicato nella Biografia universale e scritto dall'illustre signor de Sevelinges, quegli che tradusse in francese la storia americana del Bolta.

— Sì, miei signori (si fece a dire il sonatore) è vero che in generale gli artisti musicali hanno bisogno di maggior cultura nella parte letteraria e storica dell'arte, quantunque il pubblico non istimi un'arte di più un compositore, se questi sa chi abbia trovato la famosa sillaba *si*, per cui tre nazioni si contendono l'onore dell'invenzione, o chi pel primo abbia stabilito il divieto delle due quinte progressive. È vero però, che non ci sarebbe mezzo più atto che quello de' giornali per ispargere delle cognizioni negli amatori della musica ed arricchirne le menti degli artisti. E pur vero che gli articoli biografici potrebbero contribuir benissimo a farci ottenere un tale intento semprechè non mirino solo a soddisfare una curiosità puerile, ma sviluppando i pregi che caratterizzano i sommi dell'arte, dimostrino a qual meta essi sien giunti colle doti della natura e collo studio indefesso: la loro gloria debbe servire di stimolo efficace alla emulazione della gioventù studiosa. Conviene però che simili articoli non sieno copiati da magri ed inesatti dizionarij biografici; e che l'erudizione sia fondata sopra fatti certi, e non sopra vaghi racconti, e che il dolce non usurpi tutto l'utile, come una fioritura fuor di luogo e sopraaccariata uccide la più bella frase musicale piena di sentimento e di espressione. Del resto poi non si poteva cominciar meglio che da Pier Luigi Palestrina, da quell'ingegno straordinario che divenne il riformatore della musica di chiesa, e da cui ebbe principio la gloria eminentè nell'Italia in quest'arte divina.

Si fece lettura dell'articolo del letterato francese, ed il sonatore questa volta non poté tenersi dal fare una chiacchierata, cui poscia per aderire alle gentili istanze dei suoi amici egli scrisse ed ampliò, già s'intende dopo aver consultato il suo fedele scartafaccio. Siccome poi, secondo ciò che disse l'egregio scrittore, di cui si riportò una sentenza in fronte a queste osservazioni, *Error solo è frivolo in ogni senso*, parve a taluni che la chiacchierata del vecchio professore la potesse correre, se non altro perchè non vi debbon esser bugie.

Scrisse il Sevelinges, che il Palestrina « ottenne da un maestro fiammingo alcune lezioni di musica o piuttosto di canto » fermo. I Fiamminghi avevano allora più fama in questo che gli Italiani stessi. Nulla « meno una vana pretesione alla scienza

« li avea condotti ad un genere sì bizzarro, che la musica sacra avea perduta tutta la sua nobiltà e tutta la sua espressione. Papa Marcello II n'era talmente disgustato, che stette in procinto di bandire la musica dai templi, allorchè il Palestrina ebbe il permesso di fargli sentire una messa che avea composta secondo le sue idee particolari. Tale opera, che fu conservata come un monumento curioso del risorgimento dell'arte, è chiamata ancora la Messa di Papa Marcello, ecc., ecc.

È piacevole l'aneddoto di questa Messa, ma il malanno si è che quantunque replicato da innumerevoli scrittori sino al giorno d'oggi, manca di verità storica. Papa Marcello II, di cui il Muratori fa molti elogi, morì nella notte precedente al primo di maggio dell'anno 1555, ed il Palestrina compose la suddetta messa nel 1565, per ordine de' Cardinali Vitellozzi e Carlo Borromeo (il santo), delegati dal Pontefice Pio IV all'esecuzione de' decreti del Concilio Tridentino, il quale avea deciso non già di abolire il canto figurato, ma solamente ordinato di purgarlo da ogni indecenza ed impurità. Per adempier meglio tale commissione i mentovati Cardinali si consigliarono anche coi Cappellani cantori pontifici e convennero: 1.^o che i motetti e le messe con mescolamento di diverse parole non verrebbero più cantati; 2.^o che le messe lavorate sopra temi di canzoni profane e luride fossero sbandite perpetuamente; 3.^o che i motetti di parole capricciose messe in campo da persone private non si sarebbero giammai eseguiti. Dubitando alcuni, che per gli artifizj usati non si potessero render chiare all'uditorio le sacre parole, il Vitellozzi, che era amatissimo della musica e per conseguenza stimava assaissimo il giovane e già famoso Pier Luigi, fece che di unanime consenso si stabilisse di dare allo stesso l'incombenza di scrivere una messa veramente ecclesiastica, soda, scevra di qual si fosse mescolanza di lascivo ed impuro e nel tema e nella melodia e nella misura, ed il cui tenore fosse tale che a fronte della risonanza delle armonie e della necessaria vincolazione delle fughe se ne intendessero limpidamente tutte quante le parole ed il senso. S. Carlo parimente persuasero delle insigni doti musicali e delle virtù religiose che adornavano l'animo del Palestrina fu quegli che gli fece una siffatta proposizione. Il Palestrina l'accettò trepidando e diede tre saggi di messe invece di una. Nel sabbato in *Albis*, 28 aprile 1565, esse vennero provate da tutti i Cappellani cantori pontifici nel palazzo del Cardinal Vitellozzi, overan radunati anche tutti gli altri Cardinali della Congregazione. Furon molto gradite dalla rispettabile udienza tali messe, ma gli elogi maggiori vennero dati alla terza, che per la sua singolare novità fece maravigliare i medesimi esecutori. I Porporati si rallegrarono vivamente coll'autore raccomandandogli di continuare a scrivere in quello stile e di comunicarlo ai suoi allievi, e quindi rivolti a' cantori pontifici conchiusero, che la musica ecclesiastica non avrebbe patito mutazione, ma che fosse loro cura di scegliere sempre composizioni degne del Santuario, siccome erano quelle del Palestrina. La prelodata messa fu poi a' 19 di giugno del 1565 cantata la prima volta nella cappella di Sisto nel Vaticano, ed è fama che Pio IV dicesse esser quelle le armonie del cantico

nuovo, cui Giovanni Apostolo udi cantare nella Gerusalemme trionfante, e che un altro Giovanni ripeteva nella Gerusalemme terrena.

Questa è la storia precisa di quella messa. Coloro che vogliono ammaestrare gli altri, e vi ricantano ad ogni tratto la vecchia canzone, che gli Italiani non si curano delle loro glorie, dovrebbero cercare d'istruire meglio se stessi intorno alle materie che impongono a trattare. Voi sapete che io sono schietto, e perciò duro un po' di fatica a perdonare a chi stampò in una Biografia meritamente celebrata e tradotta anche in Italia quelle poche parole piene di strafalazioni su di un tanto uomo, il quale anche due secoli dopo veniva chiamato non altrimenti che il famoso maestro, siasi appoggiato al Dizionario di Choron e Fayolle (sia detto fra noi copiato dall'antico di Gerber) e non abbia cercato di attingere le notizie a sorgenti sicure. In uno scritto eruditissimo per esempio dell'abate Giuseppe Bains, intitolato: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pier Luigi Palestrina*, stampato in Roma, già da tempo, ognuno può vedere le prove irrefragabili di quanto vi ho esposto in breve.

Ma la dedica a Papa Marcello è cosa di fatto, diranno molti. Anche di ciò vi si trova una esatta informazione. La detta messa venne pochi anni dopo intitolata dal Palestrina all'ombra (*Manibus*) di Marcello e per gratitudine a questo suo gran Mecenate e per consiglio ancora del Cardinale Vitellozzi, perchè essendo ricercata quella composizione da Filippo II Re di Spagna, non sembrasse che dessa ed il suo autore fossero costretti di cercarsi fuor di Roma e d'Italia un Protettore, nè si offendesse quella Corte colla dedica ad alcun altro Principe.

(Sarà continuato)

NOTIZIE VARIE.

— Da qualche tempo parlavasi a Parigi di un nuovo strumento del quale desideravasi veder l'uso nella strumentazione delle nuove Opere. Al teatro del *grand Opéra* si provò in fatto questo strumento alla presenza del maestro Meyerbeer, ed è desso un contrabbasso di costruzione al tutto nuova. È più grande dei comuni nella sua parte inferiore, e alle funzioni dell'arco supplisce una ruota la quale si muove col mezzo d'un manubrio. Si osserva però che all'atto dell'esecuzione, questo strumento lascia udire lo sfregamento continuo della ruota, lo che distrae l'attenzione. Ma deve esser facile recar rimedio a questo difetto ed ottenuto ciò rimarrà, al nuovo strumento il vantaggio di posseder suoni di un vigore finora sconosciuto.

— Corradino Creutzer, il celebre compositore tedesco, si è dimesso dalle sue funzioni di maestro di Cappella del gran teatro di Colonia. A quanto si dice ha egli ora stabilita la sua dimora a Parigi per scrivervi una nuova opera comica, e per mettersi in iscenà altre sue opere *Una notte a Granata* e *lo Scudiero*, già da lungo tempo celebri in Germania.

— Il *Ménestrel*, giornale musicale di Parigi, annunzia che Donizetti fu scritturato per scrivere una nuova *Opera buffa* pel teatro Italiano.

— Si dice che stretto dalle istanze del signor Auber, il signor Bériot, il celebre violinista, accetterà al Conservatorio di Parigi il posto del suo antecessore Bailiot.

— Il signor Berlioz ha dato a Brusselles una grande Accademia, la cui orchestra componesi di duecento parti. Vi si eseguì per intero la grandiosa sinfonia *Giulietta e Romeo*, composizione strumentale d'un genere drammatico-descrittivo a noi Italiani poco meno che sconosciuto.

— A Notwick in Inghilterra fu dato un festival il quale produsse la somma di 10,000 franchi. Vi cantarono Rubini e madama Persiani.

— Leggiamo in un foglio musicale la seguente notizia - Roma 2 settembre. Il vicariato generale ha emanato un decreto in forza del quale è d'oggi innanzi vietato usare nelle Chiese degli stati Pontifici altri strumenti di musica tranne l'organo, il fagotto e il trombone; però nelle Solemnità straordinarie e quando ci saranno motivi sufficienti per derogare da questa regola, si accorderà il permesso di servirsi d'altri strumenti da fiato: ma gli strumenti da arco non potranno più per verun pretesto adoperarsi nell'interno delle Chiese.

(Dalla G. di F.)

— *Musica in Olanda.* Da per tutto avvi concerti privati permanenti. I principali nelle varie città sono colle loro denominazioni Latine o Olandesi; *Felix Meritis* e *Strijcken Blaaslust* a Amsterdam, *Collegium musicum ultrajectinum* (che conta già più di duecento anni a Utrecht), *Disigentia* nell'Aja. *Erudito musica* a Rotterdam, *Musica sacrum* e *Sempre crescendo* a Leyds, *Euterpe* a Zwoll; ve ne sussistono inoltre a Gröninga, Leuwarden, Nimwega ecc. L'*Euterpe* a Zwoll riunisce pur anco una scuola di musica e di canto, e conta più di 120 allievi. Nelle varie scuole di canto di Leyds si contano ormai 500 allievi. La maggiore però fra tutte le riunioni musicali è la nota *Unione per promuovere la musica*, la quale ha delle divisioni in 14 Città maggiori o minori, ognuno de' cui membri paga 4 fiorini olandesi annui alla cassa generale; il loro numero è di 2100, 1500 de' quali sono a Amsterdam, Rotterdam, Aja e Utrecht. Questa unione, oltre al mantenimento delle scuole ed accademie di musica, pubblica altresì ogni anno de' premj per lavori musicali. Amsterdam possiede ormai 15 o 20 voci di vaglia, e sua sorella Rotterdam gliene presta altre sei. Avvi poi due *Regie scuole di musica*, l'una nell'Aja, e un'altra a Amsterdam, la prima della quale presta molto di più che non l'ultima. Il teatro, particolarmente l'opera, val poco, eccettuato il teatro Francese all'Aja.

— Il signor Beale a Londra, della Casa Gramer, Adington e Beale, inventò un nuovo strumento, da lui detto: *Eufonia*, che deve unire le qualità del pianoforte con quelle dell'arpa. Comprende 7 ottave, ha la figura di un tavolo oblungo, e una triplice tavola armonica.

— Thalberg, il quale presentemente è a Vienna, visiterà, durante il novembre e la prima metà di dicembre, l'Inghilterra, la Scozia e l'Irlanda, poscia si reca in Olanda, e alla fine di gennaio, per la via di Brusselles, a Parigi, ove preliminarmente si fermerà sino ad aprile. Abbiamo queste notizie dalla propria sua bocca.

(Gazz. Mus. di Lipsia)
— Secondo la nuova tariffa doganale della Norvegia, ogni istromento musicale che vi s'introduce, deve pagare 20 talleri di Spagna come dazio d'ingresso

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.º

DI GIOVANNI RICORDI.

PANTASIA

per il Pianoforte a quattro mani

SOPRA DIVERSI MOTIVI DELL'OPERA

NABUCODONOSOR

DEL MAESTRO

G. VERDI

COMPOSTA DA

F. FASANOTTI

Fr. 5.

Un pensiero d'amore

NOTTURNO

per Pianoforte

DI

ALBERTO MAZZUCATO

Fr. — 75.

ANTHOLOGIE MUSICALE

FANTAISIES BRILLANTES

pour le Pianoforte

SUR LES MOTIFS FAVORIS DES OPÉRAS NOUVEAUX

PAR

F. X. CHOTKÝ

Cahier 3. Les Gibelins à Pise - Meyerbeer Fr. 3 50

- 4. Lucia di Lammermoor - Donizetti - 3 50

- 5. Gemma di Vergy - Idem 2 75

SINFONIA

DELL'OPERA

LINDA DI CHAMOUNIX

MUSICA DEL M.º CAV.

G. DONIZETTI

Trascritta per Pfte a 2 ed a 4 mani
nello stile brillante

DA

G. GZERTNY

A 2 mani Fr. 3 50

A 4 mani " 5 —

LES BORDS DU RHIN

GRANDE VALSE BRILLANTE;

pour le Piano

PAR

F. HÜNTEY

Op. 420. - Fr. 2 75.

DIVERTISSEMENT

pour Pianoforte et Flûte
ou Violoncelle

SUR UN AIR FAVORI DE L'OPÉRA

ROBERTO DEVEREUX

COMPOSÉ PAR

F. HÜNTEY

Op. 421. - Fr. 3. 50.

VARIATIONS BRILLANTES

pour le Piano

SUR UN THÈME FAVORI DE L'OPÉRA

ROBERTO DEVEREUX

COMPOSÉES PAR

F. HÜNTEY

Op. 422 - Fr. 3 50.

NABUCODONOSOR

Dramma lirico di TEMISTOCLE SOLEBA

MUSICA DEL M.º

GIUSEPPE VERDI

L'Opera completa per Canto
con accompagnamento di Pianoforte Fr. 30.
L'Opera completa per Pianoforte solo
Fr. 18.

Sta sotto i torchj la suddetta Opera completa per Pianoforte a quattro mani e per Pianoforte e Violino o Flauto.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI

Contrada degli Omenoni N. 1730.

GAZZETTA MUSICALE

N. 43-44. DOMENICA
50 Ottobre 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentimens propres à l'élever.* •
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'Interno della Monarchia e per l'Estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contada degli Omenoni N.º 1729; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

STUDI BIOGRAFICI.

GIOVANNI WOLFGANG MOZART.

ARTICOLO III. (1)

La prima dimora fatta dal giovinetto Mozart a Milano gli procacciò l'incarico di scrivere la prima Opera pel carnevale del 1774. Tornatovi in fatto, dopo breve giro, vi scrisse il suo *Mitridate* che fu rappresentato alla nostra Scala il 26 dicembre di quel medesimo anno, e vi ottenne un esito inusitato e venticinque non interrotte rappresentazioni. È a questo luogo a ricordare un singolare aneddoto. Alcuni giorni innanzi la prima prova, la prima donna Adelaide Bernasconi, poco confidando nel talento di un pianista di quattordici anni per scrivere arie di bravura (che le prime attrici, tanto le antiche come le moderne, ciò che più curano nelle Opere, sono le arie di bravura), dimandò al giovinetto compositore, con un fare di superiorità proletrica, che le mostrasse quella che dovevasi cantare da lei. Il maestro la soddisfecce al momento, e non è a dire se la Bernasconi ne fosse contenta e meravigliata. Ma il piccolo Mozart volle vendicarsi della sua diffidenza schiecherandole all'istante una, due, tre altre arie, e ponendola nell'imbarazzo della scelta.

Durante il 1774 Mozart fece una gita a Verona ove venne presentato del diploma di accademico, passò indi a Padova e a Venezia, e nella prima di queste due città fece attonito il padre Valotti improvvisando sul grande organo della Chiesa del *Santo* delle fughe mirabili. Dopo una corsa a Inspruck fu novellamente a Milano per iscrivere la cantata drammatica *Ascanio in Alba*, nella quale Manzulli aveva la parte principale, e fu prodotta nel dicembre. Richiamato il padre suo a Salisburgo nell'occasione dell'istallamento d'un nuovo Arcivescovo, il giovinetto compositore ebbe incarico di scrivere per questa circostanza la serenata drammatica *Il sogno di Scipione*; ma poi sul finire del medesimo anno ci rivide Milano per comporvi l'Opera seria *Lucio Silla*, le cui parti principali vennero cantate da Ranzini e dalla prima donna De Amicis. Al pari delle precedenti fu quest'opera accolta con favore. Tenne dietro ad essa la *Finta Giardiniera* data a Monaco nel 1774, e la pastorale in due parti il *Re pastore*

composta per la Corte di Salisburgo e rappresentata nel 1775.

Già circondato di tanta gloria, Mozart toccava appena i vent'anni; e da quest'epoca in poi ogni sua produzione piena di impronta originale, e ispirata da un genio che ormai ha saputo sciogliersi da tutti i vincoli dell'imitazione, sarà stimata di classico valore, e passeranno cinquanta e più anni dalla sua morte, e ciascuna di esse brillerà di una freschezza giovanile non mai superata, e ad un tempo il profondo sapere. L'ispirazione più sentita manifesteranno la potenza di una mente privilegiata.

Di ritorno a Salisburgo nel 1774, Mozart erasi persuaso che il principe, per compenso dei suoi splendidi successi, gli avrebbe accordato il posto di maestro di Cappella; ma dopo aver indarno aspettato tre anni, la miseria lo costrinse di farsi a cercar altrove del pane, e si trasferì quindi a Monaco.

L'elettore di Baviera, al quale egli offerse i suoi servigi, lo giudicò troppo giovine e non ancora abbastanza sperimentato, ed aveva già date due Opere nuove ad uno dei primi teatri del mondo, alla Scala di Milano. Il povero maestro è quindi costretto a lasciar Monaco, e più bisognoso di soccorso che nol fosse quando vi si recò, dovette assoggettarsi a dare un concerto ad Ausburgo onde procacciarsi i mezzi necessari a proseguire il suo viaggio. Grandi onori e 90 fiorini in contante, ecco il risultato della sua dimora in Ausburgo. A Mannheim parimenti gli furono prodigate distinzioni ed acclamazioni, ma nulla altro più, tranne un orologio regalatogli dal principe. Fu in queste angustie ch'ei pigliò la determinazione di trasferirsi a Parigi in compagnia di sua madre, nella lusinga che in questa grande capitale i suoi talenti sarebbero stati, se non meglio apprezzati, al meno più lautamente premiati. Vana speranza! La madre di lui dopo più mesi di dimora trovò di dover essere molto contenta che una scolaria del suo Wolfgang fosse stata tanto generosa da pagarli dodici lezioni in ragione di tre luigi!

Lo sconcerto onde Mozart aveva angustiato il cuore traspare nel seguente passo di una lettera ch'ei scrisse a suo padre da Parigi « se in questa città ci fossero orecchi atti a comprendermi, cuori capaci di sentirmi, e solo qualche idea dell'arte, io mi consolerai di tutte le mie disgrazie, ma gli uomini coi quali mi trovo non sono che brutti per quel che riguarda la musica ». Il grand'uomo, osserva qui il sig. Fétis,

non comprendeva che presso un popolo appena uscito dalle vie del cattivo gusto, e ancora indeciso sulla grande rivoluzione recentemente operata da Gluck nel genere drammatico, le creazioni del suo genio non potevano essere apprezzate, perché, troppo ardite, valicavano d'un salto delle fasi di trasformazione che, nell'ordine naturale delle cose, avrebbero occupato più d'un mezzo secolo. Appena la Germania, molto più avanzata allora nel saper musicale, era matura per comprendere le tante sue innovazioni.

La morte dell'ottima sua madre, accaduta d'improvviso, rese al giovine Mozart poco meno che insopportabile la dimora in Parigi, e però se ne allontanò tostante per ire a raggiungere suo padre. Fra queste circostanze, stanco di adoperarsi invano a procacciarsi una felice collocazione, si trovò costretto ad accettare nel 1779 il posto di organista della Corte di Salisburgo, e l'anno susseguente quella di organista della Cattedrale. Ed ecco, esclama il citato scrittore, a quale misera altezza aveva potuto giungere all'età di ventitré anni il più meraviglioso fra i musicanti moderni, dopo quindici anni consecutivi di clamorosi trionfi! Non gli era neppur conceduto di provare con delle nuove Opere non essere stato il passato della sua vita fuorché il preludio del suo avvenire. Una fortunata congiuntura venne a toglierlo per breve momento dalla prostrazione in che si logoravano le sue forze. Partigiano entusiasta della musica di Mozart, il principe elettorale di Baviera, Carlo Teodoro, lo fece chiamare a Monaco nel mese di novembre del 1780, e gli confidò la composizione dell'*Idomeneo*, Opera seria in tre atti. Partito da Salisburgo nel novembre del 1780, Mozart si pose immediatamente al lavoro, e con prodigiosa attività di pensiero poté far cominciare le prove dei due primi atti nel principiar del susseguente dicembre.

Sebbene con tanta prontezza d'ingegno composta, offre quest'Opera una compiuta trasformazione dell'arte; essa è la creazione originale delle forme e dei mezzi di tutta la musica drammatica venuta dopo Mozart. Il carattere melodico dell'*Idomeneo* non rammenta né la musica meramente italiana, né la musica tedesca formatasi poscia sotto l'influenza di quella di Graun, da Hasse e da Benda, né lo stile francese, né per ultimo la modificazione di questo stile quale si operò dal genio di Gluck; Mozart trae il tutto dalla sua propria mente, e la sua Opera diventò il tipo di una musica così

(1) Vedi a N. 37 e 38 di questa Gazzetta.

nuova nella sua propria espressione, nella disposizione della sua frase, nella varietà degli sviluppi della idea principale, come nella modulazione, nell'armonia e nella stromentazione. Nulla di quanto in fatto di musica esisteva prima di lui, valer poteva a dar l'idea dell'ouverture d'*Idomeneo*, dell'aria *Padre, germani*, di quella di Elettra nel primo atto, di quella d'Ilia, accompagnata da quattro stromenti obbligati, nè del coro *Pietà, Numi!* e *Corriam, fuggiamo*. Da tutto questo sorge una novella epoca della musica drammatica, un mondo di invenzioni, epoca che venne sviluppandosi fino a' nostri giorni; mondo dal quale, da sessant'anni in qua tutti i compositori, chi più chi meno, attinsero la loro origine musicale. La prima rappresentazione dell'*Idomeneo* ebbe luogo il 29 gennaio del 1781, in occasione dell'anniversario della nascita dell'elettore di Baviera. Sarebbe sembrato che un'Opera di sì nuova impronta non dovesse essere compresa al suo primo apparire; e nondimeno essa eccitò l'entusiasmo della popolazione di Monaco, e in ispecie della gente dell'arte, i quali proclamarono Mozart il più grande musico del suo tempo.

Lusingato dagli elogi prodigati all'organista della sua Corte, l'arcivescovo di Salisburgo se lo fece venir addietro alla sua andata a Vienna, nel marzo di quel medesimo anno, lo alloggiò nel suo palazzo, ma lo tenne confuso tra' suoi servi e lasciò che sedesse alla tavola della gente della sua cucina. Una lettera di Mozart, scritta intorno a quest'epoca, dipinge con quale animo egli ricevesse un trattamento di questa natura. Però il timore di recare pregiudizio a suo padre e di fargli anche perdere l'impiego, sola ultima risorsa del vecchio, lo consigliò a sopportare pazientemente la sua nuova situazione. Ei non poteva neppure farsi udire nelle accademie alle quali era di frequente invitato se prima non ne aveva ottenuta licenza dal padre. Da ultimo stancata la sua pazienza, diede la propria dimissione, e libero quindi di sé, non cercò più verun impiego auilico, e visse del prodotto del suo ingegno e delle lezioni che dava. Alcuni ducati che queste lezioni gli procacciavano furono per quasi un intero anno la sola sua risorsa; finchè in forza di istanti sollecitazioni fatte da qualche suo protettore gli venne alligata dall'Imperatore Giuseppe II l'Opera il *Ratto del Serraglio*, che Mozart doveva comporre per la Corte. Questo spartito, le cui forme erano al tutto nuove, svegliò sulle prime più sorpresa che piacere, ma gli artisti di musica non tardarono a proclamarlo quale capolavoro: Praga, Monaco, Dresda, Berlino, Stutgard, Carlsruhe, confermarono l'opinione degli artisti; e i grandi signori di Vienna, per mostrarsi di spirito, ebbero la degnazione di farsi a partecipare l'opinione della maggioranza. Tuttavia all'Imperatore non piaceva gran fatto la musica di Mozart troppo forte pel suo gusto, per il che non furono mai al tutto netti di reticenze gli elogi ch'egli piacevasi largire a colui che gli artisti collocavano al disopra di tutti i compositori del mondo.

« Questa musica è troppo bella per le nostre orecchie, diceva egli a Mozart parlando del *Ratto del Serraglio*; vi hanno troppe note ». « Ne più nè meno di quante ne abbisognano », rispose l'artista. Giuseppe II fece dare a Mozart centocinquanta ducati per la composizione di quest'Opera. Più tardi gli accordò una pensione di ot-

tocento fiorini col titolo di compositore di Corte; ma pel durar di molti anni non gli chiese nulla, tranne il piccolo spartito intitolato *Il Direttore di teatro*, che si rappresentò a Schoenbrunn nel 1786. Piccato di ciò, l'illustre compositore ebbe a dire un giorno all'Intendente che gli pagava gli stipendi: « Signore, è troppo pel poco che mi si chiede, e non è abbastanza pel molto che potrei fare ». Malgrado questo, Mozart era affezionatissimo al suo Sovrano, tanto che gli bastò l'animo di rinunciare alle seducenti offerte che gli fece il re di Prussia, Federico Guglielmo, allorchè ei visitò Berlino. Questo principe, avendogli domandato che cosa ei si pensasse della sua Cappella, ei rispose colla sua consueta franchezza: « Sire, la vostra Cappella possiede molti artisti distinti, e in nessun altro luogo io udii eseguire meglio de' quintetti; ma questi signori tutti insieme potrebbero fare molto meglio ». « Ebbene, gli rispose il re, fermatevi con me; voi solo potete fare questo cambiamento; vi offero per i vostri annui onorarii 3000 scudi (11,260 franchi) ». « E dovevi io abbandonare il mio buon Imperatore? » replicò Mozart. Toccato da questa prova di affetto disinteressato, il re aggiunse: « Ebbene, pensateci meglio: non ritiro la mia offerta, e sta in vostra facoltà accettarla anche entro un anno ». Di ritorno a Vienna, Mozart si consultò co' suoi amici intorno a una sì importante circostanza che decider dovea della sua sorte, ed essi lo eccitarono ad accettare le offerte del re di Prussia, ond'egli si decise a domandare la sua dimissione all'Imperatore. Giuseppe II udì con dispiacere questa determinazione del grande artista; e deliberato a trattenerlo gli disse con aria di affabilità insolita « E che, mio caro Mozart, vorreste voi lasciarvi? » Interdetto a queste parole Mozart guardò il principe con intenerimento e gli rispose: « Maestà, io mi raccomando alla bontà vostra... Rimarrò al vostro servizio ». Tornato a casa sua, uno degli amici di lui gli chiese se egli aveva saputo profittare di questa circostanza per farsi aumentare gli assegni: « Eh! chi pensa a queste cose? » rispose Mozart con malumore!

Il *Ratto del Serraglio* erasi rappresentato a Vienna il 15 luglio del 1782. Mentre scriveva quest'Opera, sposò Costanza Weber, virtuosa di pianoforte, dalla quale ebbe due figli. Onde supplire ai bisogni della sua famiglia ei non possedeva che il suo reddito fisso di ottocento fiorini, quale compositore di Corte; al resto provvedeva collo scarso prodotto delle sue composizioni, e in ispecie colle contraddanze e coi valz che scriveva per le feste da ballo e per i ridotti; perocchè a cotai genere di lavori era spesso condannata la penna che si riposava dallo scrivere *Don Giovanni*, le *Nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, e il *Flauto Magico*. La state Mozart viaggiava per dare delle Accademie: fu per questi viaggi artistici ch'ei compose la maggior parte dei suoi concerti di pianoforte. Nel 1785 ei fece il suo *Davide penitente*, oratorio che contiene diversi pezzi della più gran bellezza, particolarmente un terzetto per due soprani e tenore che può annoverarsi fra le sue più lodate produzioni.

L'anno seguente si diede a' suoi lavori con un'attività prodigiosa che non venne meno, fino al di della sua morte. I bellissimo sei quartetti componenti la sua opera decima comparvero nel 1785. Egli

li dedicò ad Haydn. Nella sua lettera dedicataria, scritta con toccante semplicità, ei dice al celebre maestro di Cappella del principe Esterhazy che da lui imparò a far i quartetti. Fu a quest'epoca che il padre di Mozart venne a visitare suo figlio a Vienna, e pregò Haydn di dirgli con sincerità che cosa ei si pensasse di suo figlio, oggetto delle speranze e della ambizion sua di padre. « Sull'onor mio e al cospetto di Dio, rispose il grand'uomo, vi dichiaro che vostro figlio è il primo dei compositori dei nostri giorni ».

Dopo l'Operetta il *Direttore di Spettacoli*, rappresentata a Schoenbrunn nel 1786, produsse nell'anno stesso la mirabile partitura delle *Nozze di Figaro*, la quale racchiude maggior quantità di idee nuove e di creazioni d'ogni specie che non in tutte le Opere date dalla Germania e dall'Italia nel corso degli ultimi cinquanta anni (1). Le proporzioni della partitura le *Nozze di Figaro* sono colossali; essa abbonda di arie, di duetti e pezzi concertati di carattere svariato, ne quali la ricchezza delle idee, il gusto e la novità dell'armonia, delle modulazioni e dell'stromentazione si combinano per costituire il più perfetto insieme. I due finali del secondo e del quart'atto formano ciascuno da solo una Opera intera più ricca di bellezze di primo ordine che non verun'altra produzione musicale drammatica. Nulla di quanto in musica conoscevasi prima delle *Nozze di Figaro* poteva dare idea d'un sì fatto capolavoro. La riuscita di questa ammirabile produzione dell'arte più elevata fu generale in Germania, al suo primo comparire; dovunque svegliò l'entusiasmo e tra tutte le Opere di Mozart fu quella che meglio venne compresa di primo tratto. Nel susseguente anno, Bondini direttore del teatro Italiano, il quale erasi stabilito a Praga, allogò all'autore delle *Nozze di Figaro* una nuova Opera e gli propose il soggetto del *Don Giovanni*, il cui libretto era fattura di un certo Abbate di Ponte. Mozart si accinse al lavoro, e, cosa inaudita, il mese d'ottobre del 1787 gli bastò per scrivere questa immensa partitura, creazione e tipo originale della musica che poscia si volle chiamare romantica. La prima rappresentazione dell'Opera fu data nel medesimo anno sotto il titolo il *Dissoluto punito*. Troppe bellezze si ammuchiavano in quest'Opera, e codeste bellezze erano d'un genere troppo nuovo perchè essa potesse essere compresa dal pubblico al suo primo comparire; alcuni uomini dell'arte solamente videro che Mozart aveva raggiunto in questo lavoro il sommo grado dell'invenzione e del sublime. I belli spiriti ed i critici ne parlarono in vario modo; ma posciachè il tempo ebbe fatto giustizia di questi giudizi di poco peso, l'intera Germania si entusiasmò per questa immortale produzione del genio.

(Sarà continuato).

(1) Questa è la sentenza del sig. Fétis. Vedi la Biografia di Mozart, nel suo Grande Dizionario biografico alla quale ci siamo strettamente attenuti.

OSSERVAZIONI

Di un vecchio suonatore di viola, ecc.

(Vedi il foglio N. 42 di questa Gazzetta)

Del resto mi sembra che in niun modo debba venir meno la fama del nostro Palestrina se egli non ha trattenuto il ful-

mine della scomunica, la quale non fu scagliata giammai contro la musica né da Papa Marcello, che nel brevissimo suo regno di solo 22 giorni aveva ben altro da pensare che alla riforma del canto ecclesiastico, né dal Concilio di Trento, non facendone cenno né il Pallavicini, né il Sarpi. Desso ebbe però il vanto di evitare nella sua composizione tutti quei difetti non solo che la sacra Congregazione voleva emendati, ma di arricchirla pur anche con singolar magistero di tanti pregi di genio, e di tutto ciò che caratterizza le ispirazioni religiose, onde anche dopo tre secoli viene la stessa, al pari di tutte le altre sue opere, ammirata qual prototipo della vera musica e del canto ecclesiastico. Probabilmente si valuterà assai più il merito di aver saputo appagare un illustre Sessoso di Padri, i quali dovevan essere nel giudicare la musica tanto più rigorosi, in quanto che avevano a risponderne al Concilio Universale, a fronte di quello di soddisfare al gusto di un solo Mecenate, che quantunque fosse Papa non ho però mai sentito che dovesse essere infallibile nelle cose musicali. Ed apprezzo tanto più la loro approvazione perchè unita al concorde voto di tutti gli intelligenti e de' compagni della Palestrina, i quali secondo il solito non saranno stati sì facilmente scevri d'invidia, né molto lontani dal desiderio di criticarlo.

Nella mia raccolta trovo registrato il nome di quel Fiammingo che ammaestrò il nostro Palestrina nel più reconditi misteri del contrappunto, e non gli diede già alcune lezioni di musica o piuttosto di canto fermo, perchè in quel tempo non essendovene altro diverso, tutti coloro che si dedicavano alla nostra arte, ne venivano istruiti. E ben meritava tale straniero di essere nominato, perchè era quel Gondimel, compositore di primo ordine, capo scuola e maestro della Cappella Pontificia, di tanta bravura e fama che quasi tutti gli scrittori di allora cercarono d'imitarne lo stile, e se Palestrina e Nannini se ne staccarono, riputarono pur sempre a loro gloria di essere stati suoi allievi.

E bensì vero che lo stile di tutti i Fiamminghi veniva sovraccaricato di troppi artifizi. Quello di Gondimel però era più castigato. Non si pensava che ad accozzare nelle composizioni le più disparate combinazioni, e seminarvi ammassi d'insuperabili difficoltà, per lo che, intrecciata nei loro perpetui giri, le sacre parole non potevano essere intese... Ma non fu questa la sola decadenza della musica ecclesiastica; il signor Sevelinges dovea recarne in mezzo delle altre. Già nella determinazione dianzi mentovata della Congregazione dei Cardinali per correggerne gli abusi, se ne trovano ben indicate alcune, e particolarmente quella mescolanza di lascivo ed impuro, indegna non solo, del tempio del Signore, ma anche di tutte le persone oneste. Gravi scrittori di que' tempi ascrivono pure l'accennata decadenza alla soverchia delicatezza di diminuzioni, di abbellimenti leggeri, di passi veloci, saltellanti, istigatori delle passioni, e convenienti soltanto al teatro ed ai balli. Non sembra forse ch'essi parlassero della musica di Chiesa dell'età nostra?

Altri ancora, come Vincenzo Galilei, padre del gran Galileo, il Dani, ecc., scagliavansi contro l'uso scandaloso di scegliere per temi delle composizioni sacre le più contraddicenti parole. Ho notato alcuni di questi modi che si devon chia-

mar non soltanto ridicoli, ma vere aberrazioni di mente, simili a quelle di cui abbiamo avuto esempio in qualche secolo anche nella poesia. Per esempio mentre una cantava *Kyrie*, l'altro diceva: *Resurrexi et adhuc tecum sum alleluja*; e questi gridava *Osanna*, e quegli ripeteva *Fili matri deplangenti*. Ma ciò che è molto peggio vi si associavano, come si disse, parole profane, prese da canzoni, e talvolta oscene.... Così avvi una messa di *Hobrecht* in cui si cantava col primo *Kyrie - Te ne vis oncque la pareille*; nel *Christe, bon temps*; nel secondo *Kirie, on le trouveres*; nel *Sinctus*; *gracieuse gent*; nel *Osanna, je vous dis le secret de mon coeur*, e nel *Benedictus, Madame, faites moi savoir*, ecc. ecc. Le cantilene di codeste canzoni servivano ai maestri per istamparvi sopra, a così esprimermi, gli artifizi *contrappuntistici* coi quali credevasi di poterne scusare l'inconvenienza e lo scandalo. Oltre a ciò era in voga una maniera di espressione musicale affatto singolare. Si tingevano costantemente le note di quel colore che esse significavano; se le parole dicevan *tenebre, caligine*, usavansi note tutte negre; se dicevano *luce, sole, porpora* si dipingevano di rosso, se *erbe, campi* ecc. le note eran verdi. Ma basti di queste bizzarrie, che se a noi sembrano scempiaggini, erano in que' tempi tenute per arguzie d'ingegno, come il segnar sulle carte invece delle note e delle pause certi fiori e fronde bellissime, e cento altri indovinelli tutt'altro che spiritosi.

Avrei qualche altra cosarella da dire intorno a quella *Laurea in musica* ed a quel corso della parte letteraria e storica della stessa, di cui si è parlato nelle poche righe che precedono lo schizzo biografico. Non solo ai tempi di Burney, ma vuolsi da alcuni sino da quelli di Alfredo il Grande che instituiti la cattedra di musica in Oxford, e per lo meno da quei di Giacomo II, si creavano de' baccellieri e dottori in quest'arte, ma l'esame non si faceva nella parte letteraria, bensì nella teorica e pratica. Si avrebbe anche potuto prenderne l'esempio da una scuola Italiana, voglio dire da quella di Bologna, ove si usava da lungo tempo, e si usa ancora presentemente, di sottoporre coloro che vogliono ottenere il diploma di maestro ad un rigoroso esame, dovendo essi all'improvviso elaborare un pezzo a 4. o 5 parti su di un dato canto fermo. Haydn allorquando fu coronato colla laurea dottorale in Inghilterra non ebbe a sostenere dispute accademiche intorno al primo inventore della musica nella China, o presso gli Indi? egli ottenne quel distintivo con un semplice scerzo musicale. Ma parlare a' nostri genj (e tali si credon ora tutti quelli che si danno alla composizione) di lezioni letterarie mi sembra una chimera, una proposizione dannata - non pochi di loro non si curano neppure di quelle del contrappunto, e ciò che era stimato il capo lavoro dell'arte, (voglio dire la fuga) è per essi un rancidume, un gotticismo.

In Germania sonovi in varie Università de' Professori stipendiati dai governi, onde facciano discorsi pubblici sulla filosofia e sulla storia della musica; ma si può presumere forse che siffatte scuole verrebbero frequentate per un pezzo in alcune delle nostre città? Se simile addottrinamento venisse aggiunto alla parte teoretica dei pubblici Conservatorj di musica, ove gli allievi sarebbero costretti di assoggettarvisi, ciò potrebbe a parer mio tornar di sommo pro-

fitto. Sarebbe bello il sentir ragionar filosoficamente della musica, facendo nel tempo stesso eseguire le grandi composizioni di ogni genere, di ogni scuola, di ogni epoca, come fece il consigliere Röcklitz a Weimar, ed il professore Fétis in varie accademie date al Conservatorio di Parigi, nella quale canto anche il nostro celebratissimo Giambattista Rubini.

Ma prima farebbe di mestieri che questi monumenti dell'arte esistessero ne' nostri archivj. E qui mi conviene contraddir con vero rammarico, poichè si tratta di ciò che non ridonda a gloria degli Italiani, ma la verità mi è più sacra di ogni cosa, qui mi conviene contraddir nuovamente al letterato francese scrittor di quell'articolo. Ove dice « che le opere del nostro Palestrina « si conservano religiosamente in Italia, e « sono sfortunatamente pressochè sconosciute in altri paesi », giacchè pare a me che la bisogna vada al rovescio.

Choron in Francia nella sua scuola di canto e di musica ecclesiastica fece di frequente ed in pubbliche accademie eseguire da' suoi allievi le opere di Palestrina, anzi ne procurò la stampa di alcuni pezzi - dunque ivi si posseggono! Nelle Corti e nelle Cattedrali cattoliche della Germania, come a dire in quelle di Monaco e di Vienna si cantano durante la Quaresima e *Motetti* e *Salmi* e *Stabat Mater* e *Lamentazioni*, ecc., dunque ne sono in possesso -. Persino nelle scuole musicali di Lipsia e di Berlino, e nelle molteplici unioni di canto de' paesi protestanti se ne eseguiscano tratto tratto, si raccolgono, si ristampano, si trovano ne' vari negozi di musica anche al giorno d'oggi, dunque, ecc. . . . Gli Inglesi del pari le ascoltano nella famosa *Accademia della musica antica*; ed i loro viaggiatori quando le sentono eseguite in Roma nella Cappella Sistina, rapiti da tante sfioranti bellezze, ne comprano a caro prezzo le edizioni antiche e le copie di esse. Dunque, ecc.

Ma . . . e l'Italia? - In Roma si che vengono conservate e sfortunatamente fors'anche con troppa gelosia: vengono pure conservate in Bologna, ma dicesi che stien sepolte nella Biblioteca del Liceo. Altri Conservatorj non le posseggono (è questa, ardirei dire, una specie di trascuranza irreligiosa), nè in alcuna accademia d'esercizio, nè in alcuna adunanza privata se ne sente nota - A' miei tempi usavasi almeno di cantare i salmi di Marcello. E quasi non esito ad affermare che non ve ne son pochi fra i nostri compositori di Chiesa a cui le opere di Pier Luigi Palestrina non sieno terre incognite, e forse a taluno potrebbe riuscir nuovo anche l'aneddoto della Messa di Papa Marcello.

Perchè mai non fece il Sevelinges nemmeno un cenno di un eminente merito del Palestrina, da cui venne alla nostra Italia una gloria esclusiva? Parlo della famosa scuola ch'ei fondò dapprima solo, poscia insieme con Nannini, e la diresse in modo che da essa uscirono tutti i compositori della Cappella Pontificia, ed in una serie non interrotta di uomini sommi si mantenne mai sempre tutto il magistero dell'arte nella imitazione del suo stile, che anche oggi chiamasi *stile alla Palestrina*.

Ragion voleva che in un articolo in cui trattavasi di uno di quegli ingegni che devon formar l'orgoglio della nazione, di un maestro sì grande che segnò un'epoca tanto luminosa nei fasti della musica, venissero maggiormente rilevati i pregi singolari del

sullodato suo stile, il quale è ancora ridente di tutta la freschezza della gioventù. Le picciole tracce, che ne dà la Biografia dicendo che Pier Luigi aveva colto il carattere del vero bello, che i suoi canti sono puri, la maniera nobile e magnifica, sono colori veridici, non ci ha dubbio, ma troppo vaghi. Ragion voleva che si desse qualche ragionata analisi di alcune delle sue composizioni, almeno dell'unica Messa di Marcello, mostrando in essa la differenza della sua maniera propria di un Italiano di sentir dilicato e forte, da quella degli autori Fiamminghi inorriditi nei labirinti del contrappunto. Mostrando in qual modo egli abbia concepito e trattato lo stile ecclesiastico nel quale riluce tutta la sublimità della sua mente e la bellezza del suo cuore angelico, e su cui è fondata la sua fama immortale. Dovevasi mostrare come egli si proponesse nelle sue musiche sacre di essere preciso e stringato, com'egli volesse che fossero facili ad intendersi, e facili del pari ad eseguirsi, ma sempre nobili, elevate, onde soddisfaceva mirabilmente ai requisiti della scienza, nella quale si fa conoscere a niuno inferiore, ed insieme usava una sobrietà senza pari, non però tale da non permettersi forse una frase vuota, comune o riempitiva, ed oltre a ciò osservava nelle voci l'andamento più semplice e naturale del pari che le armonie e le modulazioni. Sono poi tanto più mirabili le creazioni, le quali usa raramente, ma sempre a tempo come le ispira il vero genio; toccando all'improvviso con mano gagliarda le corde della sua cetra, ne trae suoni singolari, arditi, non più intesi. Egli è cosa inconcepibile, come il Palestrina produca effetti straordinari con pochi accordi, talvolta con un solo, o con una inalzata de' bassi che montano non di rado anche sopra i tenori. È inutile il dire che tutte le sue composizioni sono lavorate per sole voci cantanti, (perchè allora non si usava altra musica che la vocale) ed in istile legato, ma con una facilità e libertà senza pretenzione alcuna, come tutta venisse da sé, e non potesse essere altrimenti, lo che sembra veramente un incanto. Là dove l'espressione richiede cantilene dimesse e melanconiche, come nelle *Lamentazioni* e nei *Miserere* ecc., non sono queste d'una tristezza effeminata, o di un affettato sentimentalismo, e così pure ne' canti di giubilo, l'energia delle sue frasi non trascende mai all'appassionato, perchè egli non dimentica la dignità del soggetto religioso che tratta, nè quanto debba a sé stesso un maestro conscienzioso. Se l'analisi delle sue opere diventa un continuo panegirico, mi appello al giudizio di tutti i più profondi conoscitori, che le hanno esaminate, se ciò si debba ascrivere ad una preoccupazione d'entusiasmo per l'autore, ovvero alle stupende loro bellezze.

Si avverta però che queste sue opere non si vogliono legger soltanto, ma conviene sentirle eseguite in un vasto tempio e da numeroso coro, e particolarmente dai cantori pontifici nella Cappella Sistina con quella ammirabile unione, con quella perfezione d'arte che eccita la meraviglia di tutto il mondo musicale, ed appunto di questa esecuzione sarebbe stata cosa bella ed importante il fare alcun molto nello schizzo. Tutti i viaggiatori ne parlano in esteso, e ci dipingono coi più vivaci colori le impressioni che desta negli animi quella musica della quale così scrive il già encomiato Baini: « Sia de' nostri, sia stra-

« niero, sia colto, sia barbaro, sia libero, o « schiavo di qualsivoglia passione, ognuno « riconosce a quel puro linguaggio, a quei « puri accenti, si perfettamente modulati, « le voci dell'umile preghiera dovuta al- « l'Ente Supremo, e tutti si compongono, « e si commovono, e non manca chi tri- « buta eziandio con contento la sua la- « grima di divozione all'efficacia di quelle « celesti armonie. »

DELL' ISTRUMENTAZIONE.

Continuazione (1).

Il trombone è, per mio avviso, il vero capo di quella razza di stromenti da fiato che io ho chiamati *epici*. Egli possiede di fatto l'ultimo confine di elevatezza della nobiltà e della magnificenza; egli ha tutti gli accenti gravi o forti della sublime musical poesia, dal riposato e grave accento religioso, sino a forsennati clamori del baccanale. Dipende dal compositore di farlo di tratto in tratto cantare come un coro di sacerdoti, minacciare e gemere cupamente, mormorare un funereo responso, intonare un inno di gloria, intronare di orribili grida, o tuonare il poderoso suo squillo per risvegliare i morti a vita e portar la morte ai viventi.

Si trovò modo però di renderlo vile un trent'anni, fa costringendolo al servile raddoppiamento inutile e ridicolo della parte dei contrabbassi. Questo sistema è oggidì pressochè abbandonato, ed è pur gran merce. Ma in molti e molti spartiti, d'altronde assai belli, si può vedere la parte de' bassi quasi costantemente raddoppiata da un solo trombone. Non si può dare cosa più pedestre e meno armoniosa di questa maniera d'istrumentazione. Il suono del trombone è di tal guisa *sui generis* che egli non deve mai essere inteso se non a produrre un effetto speciale ed a sé; il suo officio non è dunque quello di rinforzare i contrabbassi, col suono de' quali il suo timbro non ha punto nè tanto che fare. Oltre a ciò, bisogna convenire che un solo trombone in un'orchestra sembra sempre più o meno mal collocato. Questo stromento ha bisogno dell'armonia, od almeno, dell'unisono degli altri membri della sua famiglia, acciocchè le sue diverse virtù possano manifestarsi completamente. Beethoven l'ha alcuna volta impiegato simultaneamente colle trombe, ma l'uso invalso di scriverlo a tre parti mi pare da preferirsi.

V'ha quattro specie di tromboni, ciascuna avente il nome della voce umana alla quale si assomiglia pel suo timbro e per la sua estensione. Il trombone soprano, più piccolo e più acuto di tutti, si ha in Germania; in Francia non è conosciuto; nè quasi mai è stato adoperato negli spartiti de' grandi maestri; la qual cosa non sarebbe una ragione perchè ivi non si dovesse introdurre tosto o tardi, nè certo è che le trombe a chiavi eziandio le più acute possano vantaggiosamente supplirvi. Glück solo, nel suo spartito italiano *l'Orfeo* ha scritto il trombone soprano sotto il nome di coracetto. Egli gli ha fatto raddoppiare la voce del soprano del coro, mentre che il trombone contralto, tenore e basso raddoppiano le altre tre voci.

Il *trombone contralto* s'estende presso a poco di due ottave e mezzo, togliendosi

dal *do* o dal *si* sotto le righe (in chiave di contralto) sino al *fa* sopra. Il suo timbro è un poco stridulo in paragone di quello de' tromboni più bassi. Le sue note inferiori suonano assai male; onde tanto più è ragionevole lo evitarle quanto che queste note medesime sono eccellenti nel trombone tenore, dal quale il trombone contralto nell'orchestra non va mai scompagnato. I suoni alti come il *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, possono essere al contrario utilissimi, onde è a lamentarsi che il trombone contralto sia oggi sbandito da tutte le orchestre di Parigi (eccetto quella solamente dell'Opera Comica).

Il *trombone tenore* è il meglio di tutti. Egli ha una forte e piena sonorità; può eseguire passi che per la loro rapidità non si confarebbono al trombone basso, e la sua estensione è maggiore di quella degli altri tromboni. Egli può, togliendosi dal *mi* naturale sotto le righe (chiave di basso), ascendere facilmente sino al *si* bemolle sopra (chiave di baritono), ed anco al *si* naturale, al *do* e al *re*, secondo il valore del suonatore, badando però che nello esigere dallo stromento queste note acute non si pretenda che egli sia costretto a pigliarle togliendosi dalle basse che mal preparano le labbra a poter cavare gli acuti. Esso comprende tre ottave a un dipresso. È buono avvedimento quello di non iscrivere (nell'orchestra) il trombone tenore più alto del *si* bemolle. Nè qui sta solo la ricchezza di questo stromento. Oltre alla lunga scala che egli può cromaticamente percorrere, possiede ancora, all'estremità inferiore, quattro poderose e magnifiche note dette *pedali*, per ragione della loro rassomiglianza colla sonorità delle più basse note dell'organo: esse sono molto difficili ad essere bene scritte, e non sono conosciute eziandio da molti esecutori. Queste note sono: *si* bemolle, *la*, *la* bemolle, e *sol* sotto le righe (chiave di basso), e per conseguenza sotto l'ultimo *do* basso del violoncello. Esse sono separate dal resto della scala per mezzo di una lacuna che consiste nelle cinque note intermedie *si*, *do*, *do* diesis, *re* e *mi* bemolle, le quali mancano affatto. Le vibrazioni delle note pedali sono lente e addimandano assai d'aria; bisogna dunque, perchè possano esir bene, dar loro una ben lunga durata, farle succedersi lentamente, e intramezzarle di pause che facciano luogo alla respirazione del suonatore. Egli si vuol por mente altresì che il pezzo ove esse sono adoperate sia generalmente scritto assai basso, perchè le labbra dell'esecutore si dispongono per gradi alle profonde intonazioni. La miglior maniera di prendere i pedali è di fare sul primo (*si* bemolle) un salto di quinta o d'ottava togliendosi dal *fa* o dal *si* bemolle superiore; poscia, dopo aver dato luogo ad una respirazione, passare, discendendo cromaticamente al *la* e al *sol* diesis (il *sol* naturale è il più difficile d'una estrema rozzezza e d'una emissione durissima). In questo modo, in una messa da *Requiem* moderna, l'autore ha trattato queste tre note, e sebbene alla prima prova della sua opera degli otto suonatori di trombone che dovevano farle sentire, cinque o sei avessero gridato che non era ciò possibile, gli otto *si* bemolle, gli otto *la* e gli otto *sol* diesis ne sortirono non di meno pienissimi e giustissimi, e per opera di alcuni artisti che non avevano mai tentato di cavarli dallo stromento ne credevano anzi che queste note esistessero. La sonorità delle tre note

(1) *Fedi i fogli* 5, 8, 10, 19, 21, 25, 26, 27, 32, 38, 33, 41 e 42.

pedali tornò assai più bella che quella del *fa diesis* (ben conosciuto), precedente il *fa naturale* che portava il *contra-si bemolle*.

Quanto effetto di tromboni, nell'opera citata, è collocato sotto un'armonia di flauti a tre parti, mentre tacciono le voci e gli altri stromenti tutti. Il suono dei flauti separato da quello dei tromboni da un immenso intervallo, pare essere così la risonanza armonica sopraccuta di questi pedali, il cui lento movimento e la profonda voce intesi sono a raddoppiare la solennità delle pause che vanno intramezzando il coro al versetto: « *Hostias et preces tibi laudis offerimus.* »

Detto è di sopra che il trombone tenore manca del *mi bemolle* grave, e che si trova compreso nel vano che separa dai pedali l'ultimo *mi naturale* basso; ora, credo dover anche ripetere, questa nota da sempre luogo ad una farragine di errori eziandio negli spartiti più sapientemente ordinati. Per la qual cosa uno degli attuali maestri, il cui valore nell'arte della instromentazione è una delle incontestabili sue eminenti qualità, ha incominciato l'ultima sua opera con molti *mi bemolli* gravi del terzo trombone tenore. L'officiale gli eseguisse e il trombone altro non fa che raddoppiarli all'ottava superiore, e l'autore per avventura non s'è mai avveduto che il suo *mi bemolle* basso non è altrimenti dato dallo stromento pel quale egli lo scrisse.

Un'altra particolarità del trombone tenore poco conosciuta dai compositori, è la difficoltà e l'impossibilità che in certi casi egli trova a fare le due note *la diesis* e *si*, o *si bemolle* e *do bemolle* dell'ottava inferiore fra le righe (chiave di basso), quando con qualche rapidità si succedano. Il passaggio dall'una all'altra, richiedendo un gran salto del pezzo scorritore dello stromento, e per conseguente uno sbracciamento enorme della destra del suonatore, non può farsi se non in movimento alquanto moderato. Un celebre maestro, avendo scritto questa rapida successione *si, la diesis* e *si*, ripetuta più volte, i trombettieri dell'orchestra del teatro Italiano si spartirono come i suonatori di corno russo che fanno una nota per uno; l'uno dava il *si naturale* e l'altro il *la diesis*, con grandi risa degli altri suonatori, che si smasceglavano specialmente vedendo la pena che aveva il secondo trombone nel cogliere di contrattempo il suo *la diesis*.

Il trombone basso è un trombone tenore quanto al suo timbro e alla sua estensione che sta come la voce del basso a quella del tenore. Egli si leva meno alto d'una quinta e discende più in basso d'una quarta aumentata. Dunque, dato che per l'orchestra si spinga il trombone tenore solamente sino al *si bemolle* acuto, bisognerà scrivere il trombone basso solamente sino al *mi bemolle*, comeché, in mano a certi esecutori, ei potesse montare più alto d'assai. In grave egli discende sino al *si bemolle* sotto le righe (chiave di basso), e riempie così il vano che è nel trombone tenore fra l'ultimo *mi naturale* basso e i pedali. Ma stando al fatto, il trombone tenore discende più basso che il trombone basso, dappoiché questo non ha le tre note pedali, *la, la bemolle* e *sol*, e il suo *si bemolle* si cava molto difficilmente. Il suono del trombone basso è maestoso, formidabile e terribile: a lui per diritto si spetta la parte grave infra tutta la schiera degli istromenti di metallo. Ad onta di ciò noi

abbiamo la disgrazia a Parigi d'esserne affatto sprovvisti: non si insegna al Conservatorio, e nessuno trombettista se n'è voluto finora impatrichiare a dovere. Onde ne segue che per la più parte gli spartiti tedeschi moderni e anche gli antichi spartiti francesi e italiani, scritti per orchestre che possiedono o possedevano questo stromento, debbono essere più o meno storpiati quando si eseguono a Parigi. Però nel *Freyschütz* di Weber, v' hanno di *re naturale* bassi sotto le righe (chiave di basso) nell'accompagnamento del coro de' cacciatori: poscia, all'entrare dell'Eremita s'incontrano dei *mi bemolli* bassi. Queste note dunque per necessità si fanno sentire all'ottava superiore, poichè i tre artisti dell'orchestra dell'Opera si servono tutti e tre del trombone tenore che non le ha. V'hanno altresì dei *do naturali* bassi, sostenuti, nel coro dell'*Alceste* di Gluck: « *Piangi, o patria, o mia Tessaglia!* » Qui l'effetto di questi *contra-lo* bassi è gradatamente importante, onde il trasportarli è cosa al tutto sconveniente. Il trombone basso non può prestarsi a movimenti rapidi come gli altri stromenti della medesima natura; la lunghezza e grossezza del suo tubo richiedono un poco più di tempo per entrare in vibrazione, e si vede agevolmente che il suo pezzo scorrito, fatto giuocare per mezzo d'un prolungamento d'un'asta di metallo che serve a poter portare il pezzo suddetto a certe posizioni estreme dalla parte dei bassi, non dà luogo ad una grande agilità. Quindi l'impossibilità reale in cui sono gli artisti tedeschi, che usano il trombone basso, di eseguire molti passi delle nostre partizioni francesi moderne, le quali i nostri trombettieri rendono sì bene che male sul trombone tenore. L'imperfetta esecuzione di questi passi, malgrado l'abilità d'alcuni de' nostri artisti, prova ad evidenza che essi passi sono troppo rapidi anche pel trombone tenore, e che i tromboni in generale non sono atti a rendere successioni di questo genere. Ciò prova per lo meno, supposto che i compositori sieno senza più colpevoli d'un poco di esagerazione nella difficoltà, che bisogna sempre servirsi degli stromenti indicati da loro, e non mai d'altri. Per mala sorte molti maestri, consiù che nella più parte delle nostre orchestre non vi sono che tromboni tenori, si ostinano a scrivere nei loro spartiti: *trombone contralto, trombone tenore e trombone basso*, invece di indicare formalmente 1.^o 2.^o 5.^o *tromboni tenori*. Ne segue che per potere eseguire, in paesi forestieri, le loro opere, come si eseguono a Parigi, bisognerebbe, senza badar punto alle impresse indicazioni, servirsi di quegli stromenti che si adoperano a Parigi. Ma come potere ammettere una somigliante libertà nella interpretazione della volontà del compositore? Non sarebbe egli questo un far lecito ogni capriccio, ogni abuso? Non è egli giusto che gli altri che mettono tanta negligenza a religere le opere loro, soffrano un poco, piuttosto che far invadere l'abuso di far vedere le loro opere mutilate a coloro che scrivono sempre con cura, e con profonda cognizione de' mezzi stromentali?

Difficile è poter dire fin dove i tromboni possono comprometterli di loro agilità; nondimeno, ecco ciò che potrebbe dirsi: nel tempo in quartato e nel movimento *allegro moderato*, un tratto di crome, può eseguirsi col trombone basso; gli altri tromboni, tenore e soprano, sendo un po' più

agili, potranno eseguire tratti in terzine di crome (12 ogni battuta); ma questi sono i confini naturali dell'esecuzione eguale e precisa; trapassarli sarebbe quanto cadere nel guazzabuglio, nella confusione, o meglio, sarebbe un tentare l'impossibile.

Il carattere del timbro del trombone varia in ragione del grado di forza onde il suono è emesso. Nel *fortissimo* egli è minaccioso, formidabile; massimamente se i tre tromboni sono all'unisono, od almeno se due sono all'unisono e il terzo all'ottava loro. Tale è la fulminante scala in *re* minore sulla quale Gluck ha disegnato il coro delle furie nell'atto secondo dell'*Ifigenia in Tauride*. Tale è ed ancor più sublime il grido immenso di tre tromboni uniti che risponde, come se fosse la voce corrucciata de' numi infernali o all'invocazione di Alceste: « *Ombre! larve! compagne di morte!* » in quest'aria prodigiosa in cui Gluck ha lasciato snaturare l'idea principale del traduttore francese. Ma che, tale qual'è, s'imprime nella memoria di tutti, col suo tremendo primo verso: « *Numi di Stige! ministri di morte!* » Notiamo ancora che verso la fine del primo periodo di questo pezzo, quando i tromboni in tre parti divisi rispondono imitando il ritmo del canto a quella frase: « *La vostra non bramo crudele pietà* » notiamo, dico, che per l'effetto medesimo di questa divisione, il timbro de' tromboni assume all'istante un accento d'ironia, roco e ferocemente esultante, differente assai dal tremendo furore degli unisoni precedenti. Nel *forte* semplice, i tromboni, in armonia a tre parti, massimamente nelle note di mezzo, hanno un'espressione di pompa eroica, di maestà, di ferocezza, che solamente il fango d'una prosaica poesia potrebbe render vana o nulla. Essi prendono, in questo caso, aggrandendosi d'assai, l'espressione delle trombe; essi più non minacciano, ma proclamano, e invece di ruggire, cantano. Nel *mezzo-forte* di mezzo, all'unisono o in armonia in lento movimento, prendono il carattere religioso. Mozart nel coro de' sacerdoti d'Iside, del *Flauto magico*, ha prodotto mirabili modelli della maniera di dare ai tromboni la voce e la gravità pontificale. Gliene era già stato lasciato esempio da Gluck nel coro de' Sacerdoti di Diana nell'atto terzo della *Ifigenia in Aulide*; a Prezzo del sangue che da noi sia sparso. »

Il *pianissimo* de' tromboni appropriato ad armonie appartenenti al modo minore è cupo, lugubre, e direi quasi magico. Massimamente nel caso che gli accordi sieno brevi e intramezzati di pause, pare che si senta l'ululato di strani mostri mal represso fra l'ombre. Mai non è stato, a mio credere, tratto partito più drammatico da questo peculiare accento, di quello che abbia fatto Spontini nella sua eccellentissima funebre marcia della *Vestale*: « *Pera omai l'empia Vestale!* » Gluck nelle scale discendenti dell'aria: « *Caron l'appella,* » nell'atto terzo dell'*Alceste*, e Beethoven nell'immortal duetto del secondo atto del *Fidelio*, cantato da Eleonora e dal carceriere nello scavare la fossa del prigioniero che ne va a morte.

L'uso adottato oggi da alcuni maestri di formare un quartetto dei tre tromboni e dell'officiale, assegnando il vero basso all'officiale forse non è senza merito di biasimo. Il timbro de' tromboni così rilevato e dominante è ben diverso da quello dell'officiale, ond'io credo sia meglio far

raddoppiare la parte grave a questo strumento, od almeno cercare di dare a' tromboni un basso buono e ben cantante, come se quelle tre parti dovessero figurare scoperte.

Il sistema delle chiavi adattate al trombone gli dà molta agilità, ma alcun poco gli toglie di precisione. Chiaro è che il pezzo scorritoio, obbedendo agevolmente ad ogni minima impulsione, rende (dato che il suonatore abbia fino orecchio) il trombone il più giusto degli stromenti da fiato, e che il trombone a chiavi senza il pezzo scorritoio è da annoverarsi nella classe degli stromenti che hanno l'intonazione stabilita e ferma, a' quali solo le labbra possono portare piccole modificazioni. Sovente pel trombone contralto a chiavi sogliono scriversi *sol*i cantabili. Per questo mezzo una melodia bene fraseggiata può tornare assai dilettevole: intanto errore è quello di credere che affidata ad un vero virtuoso meno dovesse riuscire sul trombone duttile; il sig. Dieppe l'ha fatto molte volte sentire con applauso. Dall'altra parte, ripeto, dall'esecuzione di rapidi tratti in fuori, il vantaggio di una maggior precisione debbe avere la preferenza e molto essere considerato dai compositori.

Gluck, Beethoven, Mozart, Weber, Spontini, ed altri hanno avuto riguardo all'importante parte del trombone, essi hanno assegnato con perfetta intelligenza la pittura delle umane passioni, e la imitazione de' fenomeni della natura ai caratteri di questo stromento. Per conseguente essi punto non gli hanno tolto della sua potenza, della sua dignità, della sua poesia. Ma costringerlo come fa oggidì il volgo de' compositori a urlare in un *Credo* melodie brutali, più degne della taverna che del sacro tempio, a suonare come per l'ingresso d'Alessandro in Babilonia, quando si tratta d'una capriola d'un ballerino, a marcare accordi di tonica e di dominante sotto una canzonetta che basterebbe fosse accompagnata da una chitarra, a mescolare la sua voce olimpica alla meschinella melodia di un *duo di vaudeville*, al vano rumore d'una contradanza, a preparare nei *tutti* di un concerto, lo scoppio trionfale d'un oboe o d'un flauto, altro non è che impoverire, degradare un magnifico mezzo stromentale; egli è convertire un eroe in ischiavo o in buffone; scolorire l'orchestra; rendere insufficiente, inutile tutta la progressione ragionata delle forze stromentali; egli è un rovinare il passato, il presente e l'avvenire dell'arte; egli è finalmente un volontario atto vandalico, o una manifestazione di niuno buon senso e di tutta stupidità.

E. BERLIOZ.
(Vers. di C. Mellini)

DEGLI ARTISTI MELODRAMMATICI.

Furono in queste pagine già toccate le cause per le quali l'arte della musica venne a' nostri ad una fase di decadimento. Alcune ci parvero in persuasivo modo discusse; altre per la molteplicità delle materie appena sfiorate. Tra queste vuol essere primariamente annoverata l'ineducazione artistica de' virtuosi, la capitale loro inscienza, la vanità, la presunzione, e le ventose pretese con che si rendono spesso volte ridicoli, non pure nella comune so-

cietà, ma ben anche nel breve circolo del loro mondo teatrale.

V'hanno tra gli uomini degli uomini, i quali stimano se stessi costituiti d'una creta di cui tutti gli altri non furono costrutti. Chi penetra ben bene nell'animo loro direbbe ch'essi discendono sulla terra per vivere tra la terra e le nubi. La stirpe de' virtuosi primeggia tra queste privilegiate generazioni; e basta per costoro avere un gorgozzule sonante ed una laringe ben formata perchè facilmente si persuadino che tutte le virtù, tutte le più pregevoli prerogative si raccolgono nel loro fortunato corpicino, come in un luogo di predilezione. Una voce sonora tiene il posto in essi dell'ingegno, dello studio, della cultura, dell'ispirazione, della civiltà, e sovventissime volte persino del buon senso. Una bella voce vale una celebrità, una gran fortuna, una ricchezza; essi facilmente si convincono che tutte le grandezze, gli onori, i favori di questo mondo sono fatti per loro. A che giovan dunque gli studj, le meditazioni, le fatiche, le discipline? Sciogli la tua voce, dicono fra se medesimi, e udrai i rumori dell'entusiasmo colpirti l'orecchio ed inebriarti l'anima di compiacenza. L'oro verrà dopo le dolcezze, degli applausi; e in questa vita ove tutto è vanità e miseria tu solo avrai la sorte di godere di una felicità reale a cui nessuna delle umane condizioni potrà paragonarsi.

Vale dunque una voce per tutto; ed invece di educare lo spirito all'intima comprensione di ciò che imprendono a trattare, anzichè nobilitare la mente ed il cuore a quelle squisitezze di sentimento che sono il vero principale elemento di un'arte tutta fatta per l'animo, con un cuore incapace di affetti, con una mente incapace d'intelligenza, sognano un bel mattino d'essere artisti, e vengono nella grande società a chiedere ricchezze, onoranze, festività, distinzioni, come se nelle loro mani serbassero la felicità de' loro contemporanei. Coloro che negli andati tempi recarono l'arte italiana a quella elevatezza d'onde i presenti tanto sono discesi, pensarono che l'attore melodrammatico non potesse meritamente guadagnarsi un tal nome senza una perfetta conoscenza della musica, senza un indefesso studio del canto, senza un lungo esercizio e tirocinio che rendesse la voce atta a superare qualsiasi difficoltà di modulazione e l'occhio esperto a rilevare a prima vista qualunque immagine scritta, così nei passi che l'anima della melodia aiuta ed agevola la lettura, come in quelli che il cantante è abbandonato alla propria esperienza, perchè costretto a freddamente secondare nelle vie dei calcoli armonici il filo aureo della melodia ad altri appoggiata. Pensarono ch'era di massima importanza l'essere *in arte periti*, perchè il bello musicale traendo vita e vigore dalla novità, bisognava sapere all'improvviso variare i passi d'arbitrio che il compositore affida all'abilità ed al gusto del cantante; nella quale particolarità tante meraviglie ci vennero udite dalle labbra di coloro che, fastiditi della moderna macchinale uniformità, ricordano le gare prodigiose del gran Marchese col vecchio David, e con molta verità e giustizia vengono esclamando: quelli sì ch'eran cantanti! Pensarono che non solamente un artista debbe essere valente nel magistero della voce, ma deve egualmente esserlo nell'arte drammatica, perchè non solo egli canta, ma agisce;

e perchè un gesto improprio scema grandemente il buon effetto della bella espressione musicale. Perciò non era coltura della mente che possibilmente non attendessero a procacciarsi, dovendo l'uomo drammatico essere formato ad ogni più nobile sentimento, e dovendo con eguale naturalezza così simulare gli atti forbiti del cortigiano, come i rozzi ed ingenui modi dell'abitatore dei campi. In simil guisa molte altre cose pensarono coloro che ne' tempi andati fondarono un patrimonio di musicale rinomanza alla presente melomaniaca generazione.

Ma ben altrimenti si pensa oggidì. Il secolo che ha fatto disegnatore il sole, e pilota e condottiero il vapore, trovò che anche le arti potevan comminare su veicoli di fuoco; e giudicò ch'era uno spreco gli anni e la fatica il condannarsi a tanti studj preparatorj, di che le genti illuminate della felice età nostra potevano far di meno; e dalla camera del soffoggio passare alla grand'aula del teatro, anzichè un tratto di ceca temerità, parve non altro che una prova di ammirabile coraggio. Se i veri artisti d'un tempo tremavano all'idea di presentarsi ad un pubblico che ha sol una bocca per lodare e cento per biasimare, epperchè s'iniziavano per gradi a sostenerne il terribile aspetto ed a correre la difficil carriera melodrammatica, ora s'è sbandata ogni pusillanimità; il primo passo che si muove è quello che deve portare alla più ardua meta dell'arte. Il pubblico ha cangiato natura; e le cento bocche che prima erano aperte al biasimo ora sono spalancate alla lode. Prodursi in una parte che fosse minore di quella di una Norma, di una Semiramide, di una Beatrice, o da meno di quella di un Pirata, di un Percy, d'un Assur, d'un Torquato, sarebbe un traviare dal sentiero sublime a cui la natura li aveva fin dal nascere destinati. Sono storie da romanzo, novelle in versi quelle che si van raccontando di alcuni de' più celebri cantanti, che per potere con miglior animo fissare in volto quel tremendo demone del pubblico, l'affrontavano per la prima volta confusi nella turba plebea dei coristi. Ora non v'è più un'anima che vi creda. I grand'ingegni debbono mostrarsi grandi fin dai primi tratti: Achille uccideva i serpenti nella culla: i nostri campioni sono tanti Achilli.

Non v'è dunque cimento difficile a che la loro gagliardia non basti: si sa che la fortuna latta colle sue mammelle gli audaci e dà alle nudrici mercenarie i figli modesti e virtuosi. Si è mai udito che la verecondia abbia trovato fortuna su questa terra, ove tanto si cercano le sostanze perchè tutto è coperto di fallaci apparenze?

Così l'esempio d'un primo che ragionò in tal guisa fu la pietra dello scandalo pei molti che trovavano assai comodo d'imitarlo; e la scena melodrammatica fu popolata di gente la quale manca perfino della facoltà di comprendere quali cose si possono richiedere dall'abilità d'un artista. I neofiti della più ricca tralle arti gittansi sul teatro ad uno ad uno prima d'aver imparato a decifrare le note, prima di saper apprendere una parte da sé, ignorando che sia declamazione, che sia mimica, non intendendo (e questo è pur troppo una verità) il significato delle parole che profetiscono.

Quali prove si possano sperare da simili campioni è facile immaginarlo. Usciti appena dalla tutela del maestro il quale a

gran fatica di braccia e di fiato fa loro penetrare per l'orecchio ciò che non possono rilevare cogli occhi, accade alcuna volta che il loro esordire non è senza qualche buon risplimento, frutto il più sovente della freschezza della voce o della novità del soggetto. Ma le promesse di simil gente sono fuochi fatui che scompaiono coll'apparire. Esciti da una meschina educazione, crescono ad una carriera più meschina, benchè tutt'altro sia il premio che ne ritraggono. Essi non si mantengono poveri che nel sapere. Chi volesse raccogliere tutte le incongruenze, tutte le assurdità, tutte le ridicolaggini che si commettono dai cantanti anche de' più famosi a' nostri giorni, intraprenderebbe un'opera senza fine. Chi scrive queste parole si ricorda di aver udito su un teatro di cartello, un cantante di cartello, il quale, rappresentando il Pollione della *Norma*, dopo di aver cantato i primi versi di recitativo della sua cavatina, spiegando tutta quanta la voce che aveva in petto, giunto laddove dice all'amico di parlar sommessamente, allora pareva che a bello studio sciogliesse ancora la sua voce più forte. Egli che gridava a tutto fiato pregava l'amico di parlar sommessamente. Ma, ripeto, l'intraprendere una narrazione di questi fatti ci porterebbe all'infinito. Ne daremo alcun altro esempio col ritornare che faremo su quest'argomento che riescirebbe troppo ampio per un articolo.

G. V.

VARIETÀ.

IL SIG. ETTORE BERLIOZ A BRUSSELLES.

Colla scorta della *Gazzetta Musicale* di Parigi riferiamo alcune particolarità intorno alla grande Accademia musicale data a Bruxelles dal signor Ettore Berlioz.

Il signor Ettore Berlioz arrivò a Bruxelles preceduto da una grande fama la quale egli molto difficilmente doveva poter confermare. Se non che ei confidava nei mezzi grandiosi che gli sarebbero stati offerti a far mostra del forte suo ingegno; egli sperava di poter disporre di un'orchestra di duecento parti e non meno. La sola Società reale della *Grande Armonia* poteva offrirgli le grandiose e vaste risorse vocali e strumentali necessarie alla sua riuscita.

« Per verità, il signor Berlioz, così si esprime il corrispondente della *Gazzetta Musicale* di Parigi, non pare a suo agio che allorché dirige e comanda a un esercito intero di parti musicali. Epperò egli fa una magnifica figura al legio, allorché con un solo gesto o con uno sguardo scatenava o moderava dei turbini d'armonia. Il suo temperamento forte e nervoso ha bisogno di esercitarsi in simili giganteschi sperimenti, nel modo stesso che il suo maschio ed acre spirito si pascola nelle gare della polemica e nei conflitti del giornalismo. Dotato di ferma, anzi di ferrea volontà, irremovibile nel mirare al suo scopo, non può mancare di coglierne o tosto o tardi quel compenso che, malgrado l'invidia e le stupide arti della mediocrità, è dovuto agli ingegni distinti. E tosto o tardi il signor Berlioz sarà veramente rissarcito di tante fastidiose tergiversazioni e accanite nimistie contro le quali altro artista meno forte di lui avrebbe da un pezzo soccombuto o sarebbesi stancato. Ben di-

versamente di un artista suonatore, il signor Berlioz non possedeva i mezzi di formarsi da sè stesso la propria celebrità, egli aveva bisogno dell'altrui concorso per giungere al possesso di quella fama che al presente si degnamente lo premia; e questo altrui concorso vieppiù difficile cosa esser doveva ottenerlo a lui che dotato di potente fantasia non creò che opere ardite e colossali le quali escono dalle ordinarie proporzioni e domandano un intero popolo di esecutori maestri a validamente interpretarle. Berlioz è alla musica ciò che il pittore inglese Martin è alla pittura; egli non ama le vie già segnate e battute dagli altri; egli si ride degli ostacoli e delle ostilità dei poveri di spirito che invidiano e aborriscono in lui una incontestabile superiorità di intelligenza e di dottrina. E ben fa: quando si è nel caso suo, e si può vantare tanta forza d'ingegno, tanto vigore di giovinezza e di immaginazione, sta bene l'attendere senza impazienza il momento della giustizia del pubblico, per trionfare della turba dei rivali pigmei. »

Ammettendo anche che in queste parole del corrispondente della *Gazzetta Musicale* di Parigi ci sia dell'esagerazione dettata dall'amicizia, abbiamo voluto riportarle, perchè tutte le espressioni di encomio rivolte al sig. Berlioz riescono gradite a noi che amiamo in lui un artista dedicato con tanto nobile ardore al culto della musica, un artista che se anche talvolta non seppe frenare gli slanci di una maschia fantasia, ebbe però sempre di mira di innalzare la sua arte facendola ispiratrice di forti e generosi sentimenti, e non effeminata corruttrice degli animi e molle serva di un volgare sensualismo.

Ogni compositore il quale si porrà su questa via sarà certo delle simpatie dei veri amatori dell'arte di Mozart, di Beethoven e di Rossini; a coloro che fanno della musica una faccia blanditrice di passioncelle da romanzo, o un mestiere di guadagno, o un leno e soave narcotico dell'anima, o tutte queste cose insieme, non verranno mai concesse le lodi del giornalismo non venduto.

Dopo questa forse troppo seria digressione, che per altro può aver significato importante per lettori non disattenti della nostra *Gazzetta*, torniamo al sig. Berlioz.

Fra i diversi pezzi del grande Concerto di cui teniamo parola, quasi tutti di composizione del sig. Berlioz, nulla vi ha che abbia un'impronta di maggior novità del prologo della grandiosa sinfonia *Giulietta e Romeo*, della *Marcia de' Pellegrini* che cantano la preghiera della sera, della romanza del *Giovine pastore brettone*, e finalmente della grande *Sinfonia funebre e trionfale* per due orchestre e cori, composta per la traslazione delle spoglie delle vittime di Luglio e per l'inaugurazione della colonna della Bastiglia. In questo ultimo pezzo la marcia e l'orazione funebre hanno un carattere maestoso degno della maggior attenzione. Ma sopra ogni altra cosa, l'*Apoteosi* produsse un effetto magico e destò un vero entusiasmo. Gli applausi scoppiarono con una forza che a mala pena bastava a gareggiare colle duecento parti d'orchestra che eseguirono mirabilmente questo pezzo capitale.

B.

DIZIONARIO MUSICALE

CRITICO UMORISTICO.

Vedi il foglio N. 12 e 29 di questa Gazzetta.

ACCADEMIA. — Centone musicale, ove i più disparati elementi concorrono a formare un trattenimento, il cui pregio principale è appunto la varietà: pezzi strumentali, pezzi vocali, *Sinfonie, Concerti, Cavatine, Variazioni, Fantasie, Canzoni, Duetti, Cori, pezzi seri, buffi, buffo-seri*. Questo genere di trattenimento potrebbe essere di grande giovamento al far progredire l'arte musicale, al propagare il buon gusto, all'ecceitare fra i Dilettanti e gli Artisti una bella e nobile gara, ma oimè sono d'ordinario di grave danno alla musica, perchè d'ordinario presiede a direzione delle accademie musicali, ben altro che un sentito amor dell'arte. Un po' di vanità, un po' di ganimedismo, ecco le molle, che con rare eccezioni, mettono in movimento le accademie private. E lo scopo primissimo, la mira finale della maggior parte delle accademie è pubblico affisso qual è?... Il maggior peso possibile del bacile. Talvolta il peso del bacile fa onore alla filantropia del pubblico e degli artisti, salvo il caso ove la maschera del filantropo non copre il disinvolto artista. (V. *Beneficenza*) (V. altri articoli sotto la parola *Accademia*)

ACCADEMIA PRIVATA. — Uno dei più graditi trattenimenti sociali, ove l'amore dello suonar bene fa il bello e il buono luogo del doto *Tarocco*, dell'importante *Scacco* o di simili spreca-tempo, che occupan seriamente il cervello nelle ore destinate ad alleviarlo dalla fatica dello studio, dal peso delle cure della vita; trattenimento ove le alternanze delle patetiche, o energiche, o gioviali, danno elasticità all'anima di chi non l'abbia del tutto floscia o borichina. Questo novero diventando potrebbe essere di molto vantaggio all'arte, alla civiltà, ai costumi se come d'ordinario, chi le dirige, non pensasse ben più alla scelta di belle inviate, al numero e simmetria delle stesure, ed ai propri guadagni squallidi, che non alle scelte de' pezzi di buona musica, di senso poetico chiaro per sè solo, gradevole, utile (V. *Cavatina*); e se una falsa urbanità non vi profondesse l'adulazione. Essa pure dal corallino labbro di una signorina Dilettante la più sdolcinata *Romanza*, sian pure a sientio intelligibili le parole da lei cantate, o semintanto fatto l'accento, o mal applicate o soltanto abbozzate le *figure*, bisogna applaudirla a furor, bisogna decantarla una *professora*, bisogna dire che *sa la musica a fondo*, e simili insulti alla verità, per cui la signorina Dilettante *Professora* non pensa nemmeno per sogno a congedarsi, a cambiar maestro e metodo, come farebbe forse quando non ricevesse che gli applausi di civiltà e d'incoraggiamento. (V. questi articoli). Il signor Dilettante Cajo canta un' *Aria buffa* con somnifera vena comica, o con lazzi non *buffi* ma *buffonici*, con salti *insipienti* o sporchetti. Bisogna battere generosamente palme a palme, bisogna dire che canta con una *gran comica*, che ha un *gran spirito*, è un *genio*... e il meschinello se la beve; fa il bocchino del ritrosello a tanta gloria, ed invece di correggersi, di cambiar stile, di cercare quel *vero sale comico* che eccita la gioialità senza ricorrere alle caricature, alle scempiaggini, e senza offendere il pudore delle uditrici educate, non civettine, non sciochine, fa ogni studio per toccare la gloria di ser Pagliaccio. E' l'peggio sì e poi che costui quando va al teatro è il primo ad applaudire l'artista sguaiato che colla lusinga di acquistare la simpatia dell'udienza, impresta dal trivio i scurrili equivoci, da Brighella la mimica; con quell'applaudimento del mal gusto fa tosto pieno coro la *race maoutonniere* degli applauditori per riverbero; il pseudo-artista crede aver tocco il *non plus ultra* dell'arte, e così, con tutto il bisogno di imparare, non tenta di andar *più ultra*. Ed ecco partire dalle accademie private il danno al Dilettantismo, agli artisti, all'arte ed al gusto del pubblico, in grazia dell'adulazione buttata senza risparmio dai vagheggiatori, dagli ultra-devoti al *Don-ton*, dai giornalisti di pasta stra-dolce, e soprattutto dai *Lioni* pranzisti.

ACCADEMIA PUBBLICA. — All'entrare in un' accademia musicale pubblica si paga una moneta sempre piccola in confronto di quel caro diritto comprato di esternare con urbana libertà il proprio giudizio sul merito dei Cantanti, dei Sinfonisti, sulla regolarità della disposizione dell'orchestra (Vedi *Orchestra - Cambio*), sulla scelta dei pezzi, sulle convenienze rispettate senza pettegolezzi fra Artisti e Artiste, fra questi e Dilettanti (V. *Convenienze - Dilettanti - Dilettantismo*), sulla giustizia o falsità degli applausi della massa, e via dicendo. Altro diritto che si acquista col biglietto tascato si è quello di provarvi grate sensazioni, di sentirvi canto significante e non garralette suonatine di gola, di gustarvi eloquenti melodie strumentali e non continui sforzi di mano, non le interminabili chiaccherie, insignificanti *Variazioni*, non i passivini *Capricci*, non le pazzo strapalate *Fantasia* da giocolieri musicali non da *professori*, non pezzi insomma che se anche eseguiti con tutta la precisione possibile, assicurano bensì che l'esecutore ha leste le dita, intonato l'orecchio, buoni i polmoni, ma lasciano però in dubbio se abbia anima melo-armonica senza la quale si potrà a capiscano una volta gli Euterpi) si potrà dilettare le orecchie, di qualunque dimensione siano, ma toccare le anime, muovere i cuori non mai. Ben dirette le accademie, potrebbero essere di un utile grandissimo all'arte, ma appunto per scarsità di buon gusto, di criterio musicale, di vero amore dell'arte in chi ne forma il piano e le dirige, riescono d'ordinario dannose. Le cause principali della cattiva riuscita delle accademie sono la scelta di que' pezzi d'Opera che non possono ottenere effetto staccati dal complesso drammatico, spogliati de' pregi della scena, le stonachevoli pretese di convenienze di certi artisti di canto, le basse gelosie di alcuni sedicenti *professori* invidiosi o sprezzatori per

sistema delle abilità dei Dilettanti (V. *Professori - Dilettanti*), e soprattutto poi la nullità delle prove (Vedi *Prove*). Le accademie pubbliche non vedrebbero sì di spesso il *rari nantes* nelle utenze, a dispetto delle larghe dimensioni de' generosi promettitori. Cantoloni, se l'esperienza non avesse ormai convinto il Pubblico che il sentimento dominante non è già la tenerezza per la Musa Euterpe, non la nobile brama di meritare i favori della Diva dalle immortali trombe, ma bensì la esclusiva sissicissima devozione ai Numi... (Vedi *Cassetta - Dacile*)

(Sarà continuato)
NICOLÒ EUSTACIO CATTANEO.

NOTIZIE VARIE.

— VIENNA. Il 6 novembre avrà luogo in questa Capitale una grande festa musicale nella quale si eseguirà il *Giuda Macabeo* di Haendel. L'orchestra e i cori si comporranno di oltre mila parti. Speravasi che l'Halberg, che al presente si trova nella gran Capitale del nostro Impero, avrebbe preso parte al grandioso concerto, ma per quante domande gli si facessero egli sempre ricusò. Diccsi che sia sulle mosse di partire per l'Inghilterra ove è impegnato per *Meetings* nelle primarie città; e passerà il resto della stagione a Parigi. (La France Musicale)

— Gli amici del nome di Beethoven che sono molti in Vienna, e che lungo tempo vissero col grande compositore, preparano un libro che promette di riuscire molto interessante, vogliamo dire la sua biografia. Era tempo, dice la *Gazzetta Musicale di Parigi*, che al fine ci venisse data una vera biografia del grand'uomo il quale per sì lunga pezza fu e sarà la meraviglia e la gioia dei sinceri amatori dell'arte.

— Il signor Lumley comperò la sala dell'Opera di Londra all'esorbitante prezzo di 105,000 lire sterline (2,625,000 franchi) lo che reca la cifra di locazione alla somma di 135,000 franchi per anno, per un teatro ovo non si dà spettacolo che sei o sette mesi all'anno.

— Il 27 settembre venne deposta a Stutgarda la prima pietra del monumento che deve erigersi in commemorazione del 25.° anniversario dell'innalzamento al trono del regnante sovrano. In codesta occasione quattrocento fra professori e dilettanti, eseguiranno nella Cattedrale il *Te Deum* di Giuseppe Haydn, e nella Chiesa Cattolica si eseguirà la messa in re maggiore di Cherubini.

— BERLINO. Scrivono da questa Capitale: Nel mese d'agosto del venturo anno si celebrerà in questa nostra Capitale una gran festa la quale sarà probabilmente celebrata in tutte le altre maggiori città della Germania; quella cioè del millesimo anniversario dell'indipendenza di questo paese; perocchè ci fu nell'agosto del 843 che venne concluso il famoso trattato di Verdun in virtù del quale l'Allemagna fu separata dalla Francia e dall'Italia, a cui era unita dal tempo di Carlo Magno, e fu posta sotto lo scettro di Luigi il Germanico (nipote di Carlo Magno) il quale per ciò diventò il primo re dell'Allemagna. In occasione di questa festa si darà qui un *festival* nel quale si eseguiranno due nuovi Oratori, l'uno scritto dal celebre poeta Teich, e posto in musica da Felice Mendelssohn - Bartholdy; autori dell'altro Oratorio, si dicono i poeti Rauppach e Maselner. (La France Musicale)

— Leggiamo nella *Melodia*, nuovo foglio musicale di Parigi: « Da alcuni giorni giunse tra noi Donizetti. Al teatro Italiano si attende già alle prove della *Linda di Chamounix*; tutti coloro i quali udirono questa nuova Opera dell'autore d' *Anna Bolena* la reputano il suo capolavoro. „ Siamo ansiosi di aver presto occasione a proficere anche il nostro giudizio. Ma temiamo che abbia ad essere di molto ritardata questa soddisfazione. „ La *France Musicale*, altro giornale Parigino, chiude un suo articolo intorno al teatro Italiano di Parigi recentemente riaperto, colle seguenti parole: « Quanto alla novità della corrente stagione si fa discorso di *Linda di Chamounix* che rappresentata a Vienna con gran successo. Si parla anche dell'Opera di Federico Hitz, *Corrado d'Altamura*; e in fine d'uno spartito espressamente composto da Donizetti per madama Gris, Mario, Lablache e Tamburini. „

— BASILIA-CITTA'. Allorquando, alcun tempo fa, la società d'utilità pubblica mise al concorso la questione di sapere come potrebbesi nobilitare le ricreazioni delle classi degli operaj, si pensò che il canto potrebbe esercitare un'immensa influenza, e si raccomandò di riunire gli operaj per esercitarsi in comune. Alcuni maestri di canto furono incaricati di dare regolarmente delle lezioni a diversi cori di operaj, i quali presero il più gran piacere in siffatti esercizi. La giornata del 9 ottobre corrente provò che tale istituzione ha preso di già profonde radici. In fatto, diversi cori di operaj si sono riuniti nella chiesa di S. Leonardo, dinanzi ad un numerooso uditorio, e vi hanno eseguiti diversi pezzi: nel dopo-mezzogiorno un banchetto riuniti tutti i cantanti. Si eseguirono dei pezzi di grandi maestri, e gli uditori poterono convincersi di quanto possano lo zelo e la perseveranza. Alcuni pezzi sono stati mirabilmente ridotti, e s'interesso delle voci *a-solo* le quali non sarebbero state fuori di posto in qualsiasi concerto. Vesci con piacere che queste riunioni di operaj avranno eccellenti risultati. (Dalla G. P. di B.)

— Il celebre maestro Weyse è morto il giorno 8 ottobre a Kopenhagen in età di 70 anni. Poco prima pub-

blicò una collezione di belle melodie su antiche canzoni eroiche nordiche. Le sue opere in musica e composizioni ecclesiastiche gli assicurano una fama permanente.

— Il maestro Davidson di Londra adottò lo *Stabat Mater* di Rossini a quadruplo, pubblicandolo col titolo: *Stabat-Mater-Quadruples*.

— Il decano di Westminster a Londra, Ireland, morto non ha guari, lasciò come legato al signor Leman Brown-smith dell'Abbazia di Westminster 67 volumi MSS. di composizioni di Pläuder, scritte dall'amanuense del gran maestro, signor Smith. La collezione contiene 33 opere *couvertures*, 22 oratorj, serenate, e molti altri componimenti, parecchi de' quali ignoti tuttora. (Gazz. Univ.)

— Tempo fa venne eseguita a Bordò la *Sinfonia Eroica* di Beethoven, e fischiate dagli uditori. Durante il fischio s'innalzò una voce, gridando: « *Gran Beethoven, perchè non hai piuttosto venduto l'Indigo?* » Noi crediamo che tale esclamazione era piuttosto diretta alla esecuzione di quella sinfonia. (Gazz. Mus. di Vien.)

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI
DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.°
DI GIOVANNI RICORDI.

FANTASIE

pour le Piano

SUR DES MOTIFS FAVORIS DE L'OPÉRA
MAOMETTO

DE ROSSINI

COMPOSÉ PAR

TH. DÖHLER

Op. 43. - Fr. 5. 25.

NABUCODONOSOR

MUSICA DEL M.°

GIUSEPPE VERDI

L'Opera completa ridotta
per Pianoforte a 4 mani

DA

P. TONASSI

Fr. 26.

Sta sotto i torchi la suddetta Opera completa
per Pianoforte e l'flauto o Flauto

STABAT MATER

DE G. ROSSINI

transcrit pour Physarmonica
avec accomp. de Piano
ou pour deux Pianos

PAR

G. G. LICKL

Fr. 14.

METODO COMPLETO

DI CANTO

DI

LUIGI LABLACHE

Fr. 46.

SOIRÉES DE PARIS

ALBUM D'ARIETTES ET DE NOCTURNES ITALIENS

COMPOSÉS PAR

DONIZETTI

transcrits pour Physarmonica
avec accomp. de Piano
ou pour deux Pianos

PAR

C. G. LICKL

Fr. 5.

FANTASIE CARACTÉRISTIQUE

pour la Harpe

SUR UN MOTIF DE L'OPÉRA

OBÉRON DE WEBER

PAR

PARISH-ALVARS

Op. 59 - Fr. 5.

GRANDE FANTASIE

pour la Harpe

PAR

PARISH-ALVARS,

Op. 61. - Fr. 4. 50.

QUARTO GRAN CONCERTO

DI

PARISH-ALVARS

Per Arpa sola Fr. 9
Idem, con accomp. di Quartetto . . . 14
Idem, cou accomp. d'Orchestra . . . 18

FANTASIA

per Flauto e Pianoforte

SOPRA UN MOTIVO DELL'OPERA

LINDA DI CHAMOUNIX

DI DONIZETTI

COMPOSTA DA

G. BRIGGIALDI

Fr. 5.

NABUCODONOSOR

DRAMMA LIRICO

IN QUATTRO PARTI

DI

Temistocle Solera

Fr. 4.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI

Contrada degli Omenoni N. 1730.

GAZZETTA MUSICALE

N. 45. DOMENICA
6 Novembre 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émoi.* — J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omeoni N.º 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

OSSERVAZIONI.

Di un vecchio suonatore di viola, ecc.

(Vedi il foglio N. 42, 43 e 44 di questa Gazzetta)

Ma in che cosa mai consiste il pregio ed il mirabile effetto di quella esecuzione? Non già nella vantaggiosa acustica costruzione della Cappella Sistina - non già nell'apparato della stessa, perocchè la si spoglia di ogni arredo, e non vi rimane che la pittura dell'estremo giudizio fatta dal terribile pennello di Michelangelo, e vi ardono soltanto quindici candelè, che si estinguono poco a poco fino a notte, mentre pare, come dice madama de Staël, che vi compariscano le ombre dei Profeti e delle Sibille; - non consiste nemmeno nelle impressioni che produce la presenza del sommo Pontefice, di tutti i Cardinali e di moltissimi Prelati. I quali, allorchè dopo un breve silenzio si intonano le melodie dei cantori invisibili al pubblico, si prostrano umilmente al suolo; ma piuttosto si deve attribuire quell'immenso effetto a' pregi intrinseci di quella inimitabile esecuzione, che invano fu tentata altrove. Essi sembrano dipendere da una scelta unione di voci di bassi ripieni di forza, e molto estesi nel profondo, di tenori robusti, e nel pari estesi negli acuti - di contralti e soprani musici, le cui voci hanno già da per sé stesse qualche cosa di penetrante; da una mirabile intonazione, così perfetta, che le stesse dissonanze sembrano armonia - da una particolare coltura nell'arte del canto, per cui si odono quelle sì dolci messe, quei sì studiati e piacevoli portamenti di voce, e da una singolare concordanza nel tempo. E per questa non s'intende già una secca osservanza di misura, ma quella somma intelligenza nell'uniforme e contemporaneo smorzare delle voci, che sembrano uscir tutte da una sola bocca, ora nel concitato e marcato, ed ora nel ritardato e nel molle, ma non arbitrario, anzi ritmico e appieno corrispondente al senso delle parole ed allo spirito delle frasi musicali. Tale intelligenza si manifesta in quel chiaro-scuro che non consiste in alcun modo, come erroneamente vogliono taluni, nel passare dal pianissimo al fortissimo, o viceversa dall'estrema forza alla quasi totale estinzione della voce (la quale è affettazione da teatro) ma nella particolarità che ivi il suono più debole è un mezzo piano, ed il più intenso un mezzo forte, da cui risulta una soavità incomprensibile,

poichè il passaggio dall'una all'altra modificazione di voce suggerito dal sentimento è così insensibile, che l'uditore ne sente l'incantesimo, senza aver compreso come sia stato prodotto. Si aggiunga, che quelle cantilene, le quali pajon tanto semplici sulle carte, vengono animate ed arricchite da sceltissime fioriture e da bellissimi ornamenti adattati alle voci ed alle situazioni, sempre eseguiti col più lodevole magistero, e non mai discordanti dall'altezza dell'argomento, né sconvolgenti alla santità del luogo e del rito. Perlocchè sembra evidente, che tutto ciò non possa essere che il risultamento di una preziosa tradizione convalidata da fine osservazioni sul gusto, e da uno studio ed esercizio indefesso, e da uno zelo intenso di sostenere la gloria della Cappella Pontificia, e la supremazia del canto italiano.

Sono queste idee, che non ha guari mi comunicò un esimio maestro, che reduce da Roma passò per Bergamo ritornando alla sua patria, ed alla meglio che potei le ho riportate nel mio Album.

Ma guai allorchè si comincia! È nota l'usanza dei cantori di Orazio, ed in quanto al difetto di non voler finirlo posso esser messo anch'io nel loro novero. Mi pare, che siccome generalmente costumasi nelle Biografie, non avrebbe dovuto scordarsi il signor Sevelinges di accennare, non già tutte le opere del Palestrina, chè il loro indice avrebbe occupato uno spazio tre volte maggiore che tutto l'articolo, ma almeno le più pregiate; affinché i giovani, che per loro vantaggio e per i progressi dell'arte volessero prevalersene ne proprj studi, e se qualche amatore bramasse arricchirne il suo archivio, fossero in grado di poterne fare immediatamente un'ottima scelta. Chi volesse mandare ad esecuzione questo pensiero si potrebbe giovare dell'accennato libro dell'Abate Baini, il quale, assai diverso di tanti altri scritti, contiene ben più di ciò che ne promette il titolo. E quell'abate un eruditissimo e valente scrittore di musica ecclesiastica, ed un suo *Miserere* cantati a Roma nella settimana santa. - Siffatto onore non venne mai ottenuto da niuno, salvo che dal Palestrina, dall'Allegri e dal Baini. Egli ha formato il divisamento di pubblicare una edizione compiuta di tutte le opere del nostro Pier Luigi - e molte sono inedite - le quali si cantano ancora nella Cappella Pontificia. Io unisco i più ardenti miei voti a quelli dell'Europa musicale, affinché non l'avanzata età, nè la salute ineficivolta possano impedire all'egregio scrittore di effettuare

un sì nobile pensiero, per cui si acquisterà nuovi diritti alla nostra stima e gratitudine.

Non voglio finalmente passar sotto silenzio una cosa, che è degna sicuramente di essere conosciutissima, trattandosi di gloria tutta italiana, ma la quale però difficilmente poteva giungere a notizia del Sevelinges. Nella introduzione ad una nuova Teoria di musica del nostro professore Alessandro Barca, di grata memoria, inserita negli atti accademici di Padova, si legge quanto segue: « Non v'è persona nelle cose musicali anche appena iniziata, la quale non riconosca l'epoca del nascimento di quella scienza nel tempo della pubblicazione dell'opera del signor Rameau stampata a Parigi nell'anno 1792 col titolo di *Trattato dell'armonia*, opera in cui si propone per principio immediato dell'armonia, e in conseguenza di tutta la musica teorico-pratica, il così detto basso fondamentale. Ma se tutti oggi, o da gran tempo sanno in quanto pregio debba averci una siffatta scoperta, molto meno è lecito ignorarlo fra noi, mentre qui in Padova, assai prima che in Francia, si era nella farraginosa serie degli accordi trovato il paragone del suono principale accompagnato sempre di terza e quinta, ossia del basso fondamentale; e due valentissimi uomini si crearono per così dire un nuovo perfettissimo sistema di armonia. Francesco Antonio Calegari condotto maestro dell'insigne Cappella di S. Antonio l'anno 1706; egli fu che desiderosissimo di pur avere una sicura scorta nella pratica, prima incertissima, degli accordi, si pensò di scrivere in partitura le armonie del celebratissimo Pier Luigi da Palestrina, affine di ponderarle con ogni studio, e vedere ancora se potea mai scoprire qualche ordine negli accordi i più composti e nel medesimo tempo i più armoniosi del secolo XVI. Così in quella maniera che dalla considerazione di numeri rappresentanti la più piena e la più diretta armonia consonante, risulta, che la si risolve sempre in armonia di terza e quinta, questo stesso dedusse il Calegari dalle diverse posizioni degli accordi nella musica del Palestrina; con ciò di più, che siccome gli esempi parlari del secondo erano pienissima armonia consonante insieme e dissonante, s'incontrò felicemente a proporre la stessa semplicità tanto nell'una come nell'altra specie d'armonia, mentre al contrario non avendo esaminato Rameau

« nel suo esemplare che la sola armonia « consonante; gli convenne per la dissonante progredire a tentone, e dare in « mille inciampi, ed adottare tali errori « che sfigurano poi sgraziatamente nelle « sue opere la bella teoria del basso fon-
« damentale. »

Risulta adunque da questa esposizione, che la gloria del nuovo sistema di armonia adottato al giorno d'oggi è tutta quanta italiana, poichè esso venne fondato dal Calegari, e da questi trasmesso al suo scolaro Francesco Antonio Vallotti, il quale lo comunicò poscia al proprio allievo l'abate Vogler che lo promulgò in Germania. Quel sistema fu spiegato praticamente nell'opera del Padre Sabbatini delle *Numeriche segnature* e nel trattato delle *fughe* e quindi in quell'altro, più recente, d'armonia, di Bonifazio Asioli. Lo stesso Calegari confessò candidamente più volte nella sua opera inedita, la quale è intitolata *Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni*, d'aver desunto il suddetto sistema dalla *erudita pratica di Palestrina*, sopra cui ne dovrà riflettere eternamente il primo onore, perocchè le leggi dell'armonia sono immutabili, essendo fondate nella natura. Una bellissima lode ne debbe pure venire al Calegari, avendo egli coll'acume del suo ingegno saputo trovare nelle opere del nostro sommo maestro ciò che non fu capace di dimostrare Rameau, ciò che non videro i Paolucci, i Martini i quali dagli esempi tratti dalle composizioni di Pier-Luigi non dedussero che le regole di un rigido contrappunto. Vuolsi avere un grande obbligo a' primi scopritori del vero ed a coloro che lo mostrarono altrui, diventando in tal modo benemeriti della patria, a cui crebbero un nuovo lustro. Perciò disse un illustre letterato, che niun pittore in Atene ebbe iscrizione più onorevole di Apollodoro, solo perchè egli trovò l'arte di comporre i colori e cavarne le ombre.

I TEATRI MUSICALI

A MADRID.

I COMPOSITORI SPAGNUOLI.

(Da una lettera scritta da Madrid ai Direttori della *France Musicale* il 18 agosto).

« Bisogna dire ch'io sia arrivato a Madrid in un cattivo momento musicale, e bisogna dire in oltre che questo cattivo momento musicale dura troppo a lungo. La compagnia italiana è debole, la compagnia spagnuola è ancor più debole, e per conseguenza naturale, i compositori scrivono pochissimo. Nondimeno, con vostra licenza, vi darò relazione in breve delle due più solenni serate ch'io passai a Madrid, la prima al teatro della *Cruz*, la seconda al teatro del *Circo* o dell'*Opera*. Anzi tutto poi vi dirò che una rivalità molto viva esiste continuamente fra le due imprese, circostanza fortunata che mette all'impegno e l'una e l'altra di fare ogni possibile sforzo per rendere contento il pubblico, e mostrare uno zelo e un'attività di cui pochi esempi ci son dati dalle più acclamate Direzioni teatrali di Francia e di Italia. Ei fu in forza di questo spirito d'emulazione che durante il mio primo soggiorno a Madrid, i due teatri avevano preso a rappresentare ciascuno la *Lucrezia Borgia* di Donizetti con gran fracasso di cartelloni e di manifesti, com'è facile supporre. Le due platee eran piene, stantechè i di-

lettanti spagnuoli volevano col proprio orecchio far il confronto fra i cantanti italiani e i nazionali, e ad un tempo non perdere un'ottima occasione di applaudire al favorito loro maestro, il sig. Donizetti.

Molto meno pressato di essi, io, che pel corso di due intere stagioni aveva udito al *Teatro Italiano* di Parigi la *Lucrezia Borgia*, cantata dalla Grisi, da Tamburini e da Mario, io non mi curavo nè tanto nè poco di udire ancora due volte la medesima Opera, e di tuffarmi nella soffocante atmosfera di una platea, ecc... Mi tenni quindi pago di recarmi per una sol volta al leggiadro teatro della *Cruz*, e fui tutt'altro che malcontento d'aver imposto un freno al mio entusiasmo musicale... »

Il corrispondente della *France Musicale* segue esponendo il suo giudizio intorno ai cantanti spagnuoli e al modo col quale eseguirono la *Lucrezia* di Donizetti. « Il signor *Lombia* sosteneva la parte di Orsini e cantava con anima pochi pezzi di comparsa a lui affidati. Egli è un attore dotato di molta intelligenza e abile a porre in bella mostra il suo sapere e a far buon'effetto a momento opportuno, nel che stà la *grande arte* dei cantanti d'oggi. Le parti di Gennaro e di Don Alfonso, sostenuta la prima da *el Señor Ramos*, la seconda da *el Señor Barba*, parve a me avessero perduta tutta la loro importanza, tanto faticamente eran eseguite! La mancanza di Gennaro nel primo atto, il terzo del veleno con *Lucrezia*, il duetto finale fra Gennaro e sua madre, tutti questi pezzi perdevano presso che al tutto il loro colorito, sicchè pareva si cantassero dei pezzi staccati, come in un'accademia; era scomparsa e sacrificata l'unità di ispirazione. La sola *Senora Villa*, incaricata della parte di *Lucrezia*, si disimpegnò, non dirò solo con lode, ma con vero clamore. I suoi mezzi vocali non le mancano mai; ella esprimeva il suo amore materno, i suoi timori, il suo orrore con fuoco e con vera ispirazione. Gli applausi furono continui e meritati, ch'è ella sola sosteneva tutto il peso della rappresentazione. I cori cantarono con insieme, l'orchestra accompagnò passabilmente, benchè di tratto in tratto la si sentisse mancante; tutto compreso, l'esecuzione fu lungi dal soddisfarmi, e per dirla ad onore del pubblico spagnuolo, tre quarti degli spettatori manifestarono a diverse riprese il loro malcontento.

Al teatro del *Circo* avvenne la cosa stessa nè più nè meno: vi cantava una compagnia italiana e vi si dava la *Saffo* di Pacini. Opera di fresco messa in iscena con grande spesa di apparato e di vestiario. Non occorre che lo dica a voi, signori (è il corrispondente della *France Musicale* che parla ai redattori di questo foglio). Se la *Lucrezia* non è stimato un gran spartito dai severi apprezzatori del bello drammatico musicale, qual sentenza profferire della *Saffo*? La *Lucrezia Borgia* è musica fiacca, ma pure qui e là si sostiene con dei passi di grand'effetto e con delle felici melodie. Lo stesso non può dirsi della *Saffo*; è un'Opera che tocca rasente al grandioso e per poco non dà nello stucchevole; un'Opera che non seppero condurre a buon porto i sommi cantanti del nostro *Teatro Italiano*! (1) »

(1) A Parigi di fatto la *Saffo* non piacque, ma nelle principali città della nostra Penisola ebbe grande esito. Questa diversità di riuscita, ove potesse venir esaminata attentamente e con una critica indipendente e libera di personali riguardi, basterebbe a dar idea della diversità dell'intelligenza e del grado di coltura musicale cui ponno pretendere i due diversi paesi.

Il corrispondente della *France Musicale* offre qui un cenno della varia abilità dei cantanti cui era affidata l'Opera. Ha scarse parole di lode pel basso Anconi, severe di biasimo pel signor *Devezzi* nella parte di *Faone*, della signora *Bassi-Borio* è molto più soddisfatto. La signora *Bassi-Borio*, così egli, è una cantante molto comendevole tanto pel merito della sua voce *espressiva* e *larga*, quanto per la sua intelligenza drammatica ed arte scenica; solamente fa pena che talvolta al suo slancio non corrispondano le sue facoltà, e che nelle situazioni patetiche ella sia, per così dire, costretta a gridare.

« I cori del teatro del *Circo* sono discreti. L'orchestra numerosissima, manca spesso d'insieme, sebbene sia composta di strumentisti distinti i quali poi si riscattano ne' pezzi d'assolo (2).

« Senza voler fare il menomo confronto fra i cori, l'orchestra e le decorazioni del nostro *grand Opéra*, dirò che il teatro dell'Opera di Madrid potrebbe toccare a un alto grado di perfezione, se la scelta delle Opere che vi si rappresentano venisse fatta con miglior discernimento, e non alla cieca e secondo il capriccio e l'inscienza degli appaltatori. Il maggior male stà in questo che non vi hanno cantanti di vaglia che si fermano a lungo presso quel teatro. Delle compagnie italiane vi si recano di passaggio, vi rappresentano il loro repertorio moderno, dal quale pare, che sia prescritto anche l'illustre Rossini, come colui la cui *musica è troppo forte e difficile!* Dopo tutto ciò mi affretto ad aggiungere che di questo stato di cose non è per nulla da accagionarsi il pubblico spagnuolo. Il Governo non si occupa nè punto nè poco dell'Opera di Madrid, ed ognuno sa quale protezione valida, intelligente e immediata è necessaria al teatro lirico di una capitale perchè possa prosperare nelle vie di un'arte illuminata e non mercenaria.

« Si ama molto a Madrid la nuova scuola italiana. Donizetti e Mercadante vi fanno furore; ma da ciò non si deve concludere che questo sia il solo gusto della nazione. La *Muta di Portici* è popolare a Madrid tanto quanto a Parigi, e gli Spagnuoli che visitarono la Francia seppero ammirarvi i capolavori della scuola tedesca e francese. La cosa di cui più abbisogna la Spagna per la prosperità del suo teatro come pel progresso delle scienze e del commercio, si è una tranquillità stabile che permetta agli artisti stranieri di venire a fermar dimora a Madrid e quivi recare de' buoni modelli. Il dominio delle arti non si dilata che per forza di emulazione, ed ecco ciò che in fatto manca al teatro spagnuolo.

« Vi ho detto ora che Donizetti e Mercadante piacciono molto in Ispagna, ma tutto non istà qui. Se vi si rappresentano quasi mai le Opere di Rossini è da darsene colpa alle compagnie italiane, le quali in compenso, hanno l'accortezza di far aggredire la melanconica e tenera musica di Bellini. La società di Madrid comprende ed ama alla pazzia tutte le produzioni di questo maestro, ed ogniquivolta vi si rappresentano la *Norma* o i *Paritani*, il teatro è zeppo. E in fatto è impossibile che la patria dei Garcia, degli Isabel, delle Colbran, dei Montenegro, dei Valdemosa, rimanga insensibile alla toccante nota di Bellini. Altre due prove di ciò stanno in questo, che Rubini e madama Viardot-Garcia vi

(2) Questo può dirsi di taluna delle principali orchestre d'Italia.

furono stimate giusta il loro merito, e che tutte le *senoras* di Madrid, che hanno udito il finale della *Lucia* cantato dal re dei tenori, alzano sempre al cielo i loro grandi occhi neri in segno di estasi, quando ricordano la divina sua maniera di cantare.

« Pare a me che gli Spagnuoli sentano vivamente la musica, e non mancano d'entusiasmo ogniquivolta sono contenti di un artista.

« Ma sin qui, signori, vi ho parlato di cantanti e di suonatori, ma non v'ho detta neppur una parola de' compositori spagnuoli. Essi sono poco noti nel mondo musicale, il che non toglie nulla al loro merito, quando si pensi che la Spagna vive per ora pressochè al tutto separata dal resto dell'Europa.

« Don *Baltasar Saltoni*, autore delle Opere *Ipermestra* e *Cleonea*, abita ordinariamente Madrid. La sua *Ipermestra* è molto popolare in Spagna, e si dice che essa fu rappresentata con gran successo anche in Italia (1); quanto a me dirò che dell'*Ipermestra* non ho udito che una sola aria, e che non posso quindi giudicare del merito dell'Opera intera. Se non che, *Saltoni* è un maestro italiano.

« Citiamo ora il primo dei maestri spagnuoli; *Don Ramon Carnicer*, autore di molte opere di merito; poi *Don Joaquin Espin*, parente di madama Colbran, moglie di Rossini. Egli è un compositore di talento molto desideroso del progresso in Spagna, e scrittore zelante dell'*Iberia musical*, giornale di musica del formato medesimo della *France Musicale*, che a quanto pare esso pigliasi a modello.

« La *Cancion* andalusa ha per rappresentante principale *Don Sebastian Fradier*, autore di molte melodie andaluse scritte nel genere di *Manuel Garcia*. Le sue produzioni lo hanno reso molto popolare e notissimo. Ho udito spesso cantare delle canzoni di *Fradier*, e avrò occasione di parlarvene in altra mia.

« Voi conoscete per fama *Don Francisco Valdmosa*, eccellente professore e maestro di canto della regina, il quale cantò con madama Paolina Garcia un duetto il cui successo risuonò fino a Parigi. E però non aggiungerò altro e darò fine alla rapida mia nomenclatura citando quale rappresentante della musica sacra in Spagna *Don Manuel Lederma*, maestro della Cappella reale di S. M.

« Non mi è possibile estendermi a lungo sul merito di questi diversi compositori; le loro Opere sono troppo di rado rappresentate, poichè la musica italiana predomina in Spagna a scapito della nazionale. Non mi rimane quindi che a dirvi poche parole della musica religiosa da me udita nelle chiese. Non vi ha in Spagna chiesa per quanto piccola, tranne che non sia una semplice *cappilla* (cappella) la quale non possessa il suo organo. Le cattedrali ne hanno di stupendi come lavori d'architettura. Ma devo aggiungere che i suoni dello stromento non corrispondono degnamente alla bellezza degli ornati esterni. L'organo di Siviglia è di grandiosa vastità; anchè quello di Granata è magnifico; ma mi accadde spesso di entrar nella chiesa ed udire l'organista suonare delle ariette di carattere tutt'altro che sacro, se pur mi sono formato una giusta idea dello stile di chiesa. Talvolta però, e ciò m'avvenne nella chiesa di Granata, i gemitelli dell'or-

gano mi toccarono profondamente. Anche nel chiostro dell'*Escorial*, la presenza della signora *Espartero* alla messa aveva dato occasione a un po' di solennità.

« L'organista compose all'improvviso delle toccate molto semplici che, in questa vasta chiesa mirabilmente sonora, produssero molto effetto.

« In conclusione, manca in Spagna una scuola musicale qualunque, manca un capo di schiera il qual dia l'impulso alla massa, e che questa imiti finchè sia atta a studiarlo. Sorto che sia quest'uomo dotato di genio, e la sua comparsa per ora impossibile fra le turbazioni politiche, io non dispero di vedere la Spagna collocarsi a un buon posto fra le altre nazioni musicali. Questa è questione di tempo, non, come altri volle far credere, effetto di mancanza di genio e di gusto. Ma lo ripeto pieno di convinzione: E mestieri che la Spagna desideri l'atrito della sua civiltà con quella dei popoli a lei stranieri, perocchè da ciò solo le sarà dato quel progresso nelle arti e nel sapere a cui anela con tanto ardore ».

BIBLIOGRAFIA.

— La Tipografia del nostro Ricordi sta preparando un'importante pubblicazione: *Filosofia della musica, o Estetica applicata a quest'arte*. È questo il titolo della nuova opera didascalica che vedrà quanto prima la luce in elegante formato. Noi cominciamo dall'anticipare le nostre congratulazioni coll'egregio autore il sig. maestro *Raimondo Boucheron*, al quale inoltre dobbiamo i più vivi ringraziamenti per averci concesso di inserire, come inserimmo già in questa stessa Gazzetta (della quale egli è tra i principali collaboratori), alcuni dei più interessanti capitoli della bella sua produzione. Da codesti saggi avranno potuto i nostri colti lettori formarsi vantaggioso concetto di un'opera dettata con larghe vedute, ricca di dottrina, di gusto e di retto sentimento, e scritta in oltre con gastigato e chiaro stile e con sufficiente corezione di lingua. In Italia, ove la musica è troppo comunemente considerata come arte atta poco più che a svegliare impressioni fisiche variamente piacevoli, è a desiderare che sorgano degli scrittori eruditi e coscienziosi i quali additar sappiano e scandagliare gli intimi rapporti ch'ella ha cogli alti studi riguardanti l'uomo morale. Questo trattato della *Filosofia della musica o Estetica musicale*, gioverà in gran parte a quest'uopo, come quello che ad dimostrerà con fine analisi e ben appropriati esempj quanto le ispirazioni musicali siano atte a dipingere le umane passioni e ad esprimere i varii e potenti affetti dai quali il nostro animo suole essere agitato. Pubblicata che sia l'opera, noi ci intratteremo molto più partitamente intorno ad essa, e ciò faremo ogni qualvolta produzioni di simil genere verranno regalate a quella porzione di pubblico musicale (forse troppo scarsa) che non si accontenta di possedere le più materiali nozioni tecniche intorno all'arte dei suoni, ma si compiace di potersi procacciare un'istruzione più elevata riguardante la parte filosofica ed estetica di essa. Fatalmente tra noi, ove pare che sia tanto stimata ed amata la musica, in generale non si ama e si stima che quanto vi ha in essa di più frivolo e di più falso, e la

vera e buona cultura musicale è in Italia per adesso avuta in troppo poco conto. Un indigesto articolo impastocchiato di iperboliche elogi profusi a qualche cantante favorita del giorno, o un'insipida cronaca di notizie teatrali tessute di bugie, sono lette più volentieri che non la più elaborata dissertazione storico-musicale, o la più piccante analisi estetica di qualche classica composizione. Ma non per questo debbono sconsigliarsi gli amatori dei buoni studii; essi devono insistere, perseverare. A poco a poco qualche buon frutto se ne otterrà. I progressi della verità sono lenti, ma pur infallibili. Solo pochi anni fa a chi parlava di *estetica*, di *filosofia della musica*, di *espressione*, di *imitazione musicale*, si rideva in viso da' così detti artisti, ai quali parevano queste parole arabe, geroglifiche. Ma in poco tempo abbiamo fatto qualche progresso. Ora il linguaggio dell'alta critica comincia a non parere strano ai nostri maestri, professori, cantanti. Speriamo che non sia lontano il momento in cui lo comprenderanno e ne approfitteranno. A questo intento adopera specialmente questa Gazzetta.

B.

VARIETÀ.

MOSCHELÉS A BRUSSELLES. — Alcuni amatori della buona e seria musica assistettero giorni fa ad un trattamento musicale interessantissimo. Moschelés, il famoso pianista, reduce da Amburgo e di passaggio per Londra, volle fermarsi alcune ore a Bruxelles per consacrare al sig. Fétis, direttore di quel R. Conservatorio col quale ei mantiene da lungo tempo delle relazioni d'amicizia. In una serata organizzata da quest'ultimo all'improvviso, il valente pianista fece udire alcune delle sue ultime produzioni. Uno dei pezzi più interessanti fu un terzetto per piano, violino e violoncello, nel quale Moschelés venne accompagnato dal sig. De Bériot e Demunck. De Bériot suonò poscia alcuni brani di uno de' suoi concerti ed un duetto sopra motivi di *Roberto il Diavolo*, nel quale Döhler gli servi di *partner*. Moschelés chiuse poi il trattamento con degli studii e con una di quelle sue fantastiche estemporanee nelle quali suol dar prova di tanto sapere musicale. Fra tante rimonanze speciali che nell'arte di suonare il pianoforte valsero ad emergere in questi ultimi dieci anni, Moschelés seppe conservare la sua propria fisionomia caratteristica; egli è pur sempre il pianista pensatore per eccellenza. Indubbiamente egli è tra tutti il suonatore più ricco di idee, quello che in più alto grado collega la scienza e l'immaginazione, due cose non punto incompatibili, cheché ne dicano certe persone.

Ciò che vi ha di più ammirabile in Moschelés si è ch'ei seppe conservare tutta la sua freschezza di pensiero in mezzo a tante occupazioni atte a tutt'altro fuorchè a svegliare il genio, anzi acconce a sopirlo. Dappoichè egli dimora a Londra, e ormai sono vent'anni, Moschelés è il solo professore di pianoforte adottato dalla *fashion*. La sua clientela si compone delle persone più distinte appartenenti alle primarie famiglie dell'Inghilterra. Nelle diverse stagioni dell'anno ci suol dare delle lezioni dalle sette ore del mattino fino alle dieci della sera; spesso desina nella sua carrozza, e passa delle intere settimane senza vedere

(1) Crediamo che in ciò vi sia errore per parte del corrispondente della *France Musicale*.

i suoi figli. Vi hanno poche teste, per quanto bene organizzate, che resistere possano a tanta fatica; è a dire che quella di Moschelès sia dotata di grande vigore.

(G. M. de P.)

— La musica a gran strepito pare vada a poco a poco invadendo tutte le scene liriche d'Europa. I genii i più classici non sanno resistere all'esempio contagioso. Spontini, il celebre autore della *Vestale*, segue di tanto in tanto ei pure il torrente della moda. Un moto piccante di S. M. il re di Prussia lo fece ultimamente avvertito con molto lepore della sua riprovevole mania. S. M., essendo stata tempo fa invitata ad udire una nuova composizione dell'illustre maestro, scritta nel moderno stile fragoroso, fu indispettito al vedere le tante trombe, tromboni, *tamtam* ed altri simili soavi stromenti introdotti nella nuova composizione. Dopo alcune ore di così penoso divertimento, il Re lasciò la sala dell'Accademia, e poiché al suo uscire trenta tamburi battevano alla distesa, S. M. esclamò sogghignando: « Lodato il ciclo che aline odo un po' di melodia! »

(Dal Menestrel.)

NOTIZIE VARIE.

I. R. TEATRO ALLA SCALA.

Negli or passati quindici giorni abbiamo avute due novità alla Scala: una farsa in musica, di Donizetti, e un ballo del coreografo Villa. La prima, la *Convenienze teatrali*, imitata da una nota commedia del Sografi, fredda e scucita congerie di lungaggini musicali senza gusto, senza sapore comico, senza novità di pensieri o leggiadria di immagini, tessuta a casaccio sul più insipido telaio di scene ora scurrili, ora platealmente goffe, ora diremo anche invereconde nella loro nullità. — Pare impossibile che l'autore dell'*Elisir d'amore* e dell'*Ajo nell'imbarazzo* abbia potuto sprecare il suo tempo intorno a un tema sì infelice, e che dopo averlo vestito di abiti musicali si meschini, non si decidesse a dare alle fiamme lo spartito, anziché mostrarne alla luce della ribalta la nuda squalidezza. E si che doveva aver udito più volte e le *Cantatrici villane* di Fioravanti, e la *Prova di un'Opera seria* di Gnecco, *Opere entrambe del genere al quale egli studiò di avvicinarsi colle sue Convenienze*, e che pure distano tanto da queste come un buon modello differisce da una pallida e snervata copia.

Ma manco male quanto a Donizetti! Egli ha tanti bei meriti per pretendere a fronte alzata alla corona della celebrità artistica, che è da perdonarseli di tutto cuore se qualche peccatuccio può pesare sulla sua buona coscienza di maestro. Ciò che veramente fece incarare le ciglia di stupore si fu il vedere che una sì disgraziata creazione, forse a quest'ora ripudiata dal suo medesimo autore, potesse venir disprezzata dall'oblio ove merita di riposare per tutta l'eternità, ed essere trascinata per capegli sul palco scenico della Scala a far mostra della sua squalida sua cera e delle sue grottesche smorfie! — Or che diremo dell'esecuzione? — La più bella e fresca e ridente musica cantata al modo col quale si eseguirono alla Scala queste sconvenientissime *Convenienze teatrali*, avrebbe fatta ben

trista figura. Immaginate dunque che cosa doveva essere di un cattivo centone di quella fatta, ecc. — Il pubblico, che pure qui è qua ebbe voglia di ridere ai lazzi del Rovere, travestito da vecchia comaraccia, il pubblico ha fatto severa giustizia della cattiva scelta dell'Impresa, tanto che questa farsa in musica non comparve più a far dispetto al buon senso e al gusto delicato della sana parte dell'uditorio.

Il nuovo ballo la *Fedra* del sig. Villa è tessuto su un vecchio argomento mitologico che per la propria indole si offre antipatico a tutte le buone leggi della coreografia drammatica. In altro articolo faremo di dar le ragioni di quanto ora brevemente affermiamo. Intanto ci basti il dire che il ballo destò ben poco interesse e come azione psicologica e come quadro spettacoloso. Non mancarono le solite marce militari, i soliti trionfali ricevimenti, i soliti ingressi solenni, i soliti capitomboli col grido obbligato dal loggione; ma tutti questi ormai troppo usati mezzi d'effetto hanno trovato poco men che freddo il pubblico. Piacquero le danze. — La musica fu trovata senza colore e senza vita. — Gli abiti dei molti personaggi principali del ballo, benché nuovi e sfolgoranti, presentavano un bizzarro contrasto di verità di antico costume greco e di caricature da figurino delle mode! La reggia di Nettuno chiuse lo spettacolo con una delle solite tanto ripetute apoteosi a fuoco del Bengala, nella quale si vedeva il trono del Dio dell'acque avanzarsi tirato da quattro cavallini di cartone!

— Leggiamo in un foglio francese — Il celebre cantante e attore italiano Filippo Galli, quello stesso che lasciò tra noi sì belle rimbembranze nelle parti di *Fernando della Gazza Ladra* e di *Assuro nella Semiramide*, ora ritratto dal teatro, trovasi al presente a Parigi.

Tempo favenne annunciato in questa *Gazzetta Musicale* che Filippo Galli proponevasi di dar lezioni di canto in questa nostra città; osservammo allora che di questa determinazione del valente virtuoso doveano compiacersi tutti coloro ai quali sta a petto il bene dell'arte del canto e desiderano vederne affidato a valenti professori l'insegnamento. L'udire ora che il Galli si trasferì a Parigi ne fa temere che quella splendida Capitale trattenga per sempre un artista di tanto valore. In questo caso non potremmo tacere il nostro dispetto che il mondo musicale milanese se lo sia lasciato rapire. Qui da noi, ove c'è tanta penuria di istituzioni dotate di vera dottrina e pratica, la perdita di Galli non sarebbe sì agevolmente riparata.

— I nostri lettori ricorderanno le espressioni colle quali in un nostro breve articolo abbiamo nel passato foglio accennato al gran concerto dato ultimamente in Bruxelles dal signor E. Berlioz. Ad appoggio di quelle nostre parole di lode e di simpatia per l'esimio artista, leggiamo ora in un giornale belgico, intitolato *L'Eclair*, una molto sottile e viva analisi della *Sinfonia fantastica*. I pregi estetici, e le bellezze di ispirazione, il vigor di pensiero, e la superior scienza di cui ripiùe questa composizione musicale tanto vantata per la sua poetica originalità, sono molto bene sentite ed indicate nello scritto critico accennato, e attestano della grande estimazione in cui è avuto il signor Berlioz presso quanti amano veder allargati i confini dell'arte musicale e spezzati i vincoli del pedantismo, dei quali si sforza ad incepparla la impotente ma garrula mediocrità.

— Il secondo concerto dato dai signori Döhler e Ronconi a Bruxelles, il 17 ottobre, chiamò gran numero di spettatori nella Sala della *Società Filarmonica*. I tre pezzi eseguiti da Döhler hanno svegliato il più vivo entusiasmo, e furono la *Ballata* e la *Tarantella* graziosa composizione che servi in certo modo di preludio, per il gran capriccio sulla romanza di *Guido e Ginevra*, opera capitale nella quale è da ammirarsi ad una volta il sonatore e il compositore.

(G. M. de P.)

— A Londra nel teatro di *Covent Garden*, si produce ultimamente l'Opera di *Georg Richard-Coeur-de-Lion*, ed ebbe un pieno successo. A Londra si ha ancora della stima per la vecchia musica classica e se ne sanno gustare le bellezze. Questa riverenza per gli antichi maestri e questo culto alle loro più vantate composizioni è nodrito presso il scelto dilettantismo inglese da alcune Società musicali che appunto un sì lodevole scopo si propongono. Vi ha chi crede di poter supporre che anche in Milano alcuni valenti professori, in concorso con qualche zelante e colto amatore della buona musica, si adopero per erigere una fondazione musicale destinata appunto alla diligente e coscienziosa ese-

cuzione dei capolavori delle migliori scuole, e in ispecie delle più vantate composizioni sironentali. Noi facciamo voti perchè, se ciò non è finora, che una speranza, possa al più presto avverarsi; tra noi c'è grande bisogno che l'alta educazione musicale venga aiutata e guidata da codesta specie di insegnamento pratico di cui per ora ci vengono troppo di rado dati dei saggi imperfetti. Torneremo di proposito su questo argomento, e ci adopereremo con tutte le nostre forze a giovare al buon avviamento della sperata istituzione, o Società Accademica che voglia dirsi, tosto che avremo potuto raccogliere i dati necessari e le opportune nozioni. Noi ci lusinghiamo che le parole che sapremo dire su questo proposito saranno tali che e faranno più animosi nella difficile loro opera i benemeriti intraprenditori, e prepareranno il pubblico musicale ad incoraggiarla con sempre crescente favore.

— Il teatro reale della Grand'Opera, a Berlino, celebrò le nozze di S. A. R. la Principessa Maria di Prussia con S. A. il principe reale di Baviera, colla prima rappresentazione del *Giulietto Tell* di Rossini, dato col libretto francese, e non già, come per lo innanzi, con il testo ridotto e sotto il titolo di *Andrea Hofer*, al quale riduzione necessitava non lievi alterazioni nella musica. Questo grandioso spartito, rilegato di tal guisa nella piezzina della sua forma primitiva, venne accolto con clamoroso entusiasmo.

(G. M. di P.)

— L'Accademia di canto, di Berlino, sotto la direzione del signor Ronsensgang, annunziò al *Conservatorio Spirituali*, dei quali farà parte un *Oratorio* di nuova composizione di Spioher.

— A Lipsia l'Opera di Halevy la *Reyne de Chypre* è diventata l'Opera favorita.

— Il bello spartito di *Dus Sergenti* del maestro Mazzucato, composto tempo fa per le scene del nostro teatro Re, ove ebbe esito fortunato le poche sere che poté recitarsi, venne giorni fa riprodotto con molta fortuna sulle scene del *Carlo Felice* a Genova.

Non abbiamo potuto negarci il piacere di far consapevoli di ciò i nostri lettori anche a rischio di essere accusati di avere derogato dalla nostra messima di non impacciarsi di notizie teatrali.

— Il signor Girolamo Payer invita nella *Gazzetta musicale di Vienna*, N. 128 (25 ottobre 1842) i signori Maestri a risolvere il seguente canone enigmatico

Can. Aenig. quinque voc.

o o o p p p p p
non omnia moriar.

messo dal maestro cavaliere Neukomn nell'anno 1814 sull'epitafio di Giuseppe Haydn.

Per quanto difficile e complicato sembri questo ingegnoso tena, senza rigo, senza chiave, modo e misura, non offre però un impedimento insormontabile per la sua risoluzione, e nel caso che fra un mese il suddetto foglio non ne riceva una, il sig. Payer si offre di risolvere quel canone in note.

— Nella notte del 20 al 21 ottobre è morto, in età di 56 anni, il rinomato maestro di concerto al *Conservatorio di Praga*, sig. Pixis, fratello del noto pianista di questo nome.

— L'Unione per la Musica di Chiesa a *Widenschwerl* nella Boemia, eseguì ultimamente la *Creazione* di Haydn in lingua boema, e la ripetè il dì seguente.

— L'intero introito delle contribuzioni pel monumento di Mozart a Salisburgo monta a 25,492 fior. e 33 car. V. V.

— Il rinomato violinista Schupanzig disse un giorno dopo la esecuzione di quartetto di Beethoven, " questo lavoro si capirà soltanto dopo 4000 anni, " Magra consolazione per l'esimio compositore!

— Madamigella Pixis ebbe il 15 ottobre la sua serata sul teatro di Pesth nelle *Prigioni d'Edimburgo* del maestro Ricci. Essa si distinse oltremodo nella parte di Giovanna, come altresì madamigella Wiruser in quella di Ida, e il signor Rott in quella di Tommaso.

— Il 22 ottobre si rappresentò per la prima volta con buon successo nell'I. R. teatro alla porta di Carinzia a Vienna l'opera buffa tedesca *Cesar e Falgout*, del poeta e maestro Alberto Lortzing; l'autore mostra non comune talento tanto nel libro quanto nella musica.

— A Dresda ebbe un brillante incontro nel mese scorso la nuova opera, intitolata: *Stenzi*, libretto e musica del signor Riccardo Wagner di Lipsia, del quale abbiamo dati in questa *Gazzetta* alcuni belli articoli sulla musica in Germania. Fra poco si rappresenterà sul regio teatro di Corte di Berlino la sua nuova opera romantica il *Fuggitivo Olandese*.

(Gaz. Mus. di Vien.)

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 46. DOMENICA
15 Novembre 1842.

DI MILANO

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affiancamento postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, sonnet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir.*
J. J. ROUSSEAU.

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

STUDJ BIOGRAFICI

GIOVANNI WOLFGANG MOZART

ARTICOLO IV.

Fedi i N. 37, 38, 43 e 44 di questa Gazzetta.

Di ritorno a Vienna al principiare del 1788 Mozart ripigliò i suoi lavori di composizione stromentale e vocale, dedicandosi con mirabile attività. Ei fu intorno a questo tempo ch'ei sentì i primi sintomi d'una malattia di petto complicata con un'affezione nervosa, che lo gettava spesso in accessi di cupa melanconia. In simili circostanze il lavoro era il solo suo conforto nei tristi pensieri, sebbene gravasse il suo male. Egli scriveva con incredibile rapidità, e pareva che improvvisasse anziché comporre; e tuttavia le sue opere recano l'impronta della perfezione, tanto dal lato dell'arte di scrivere, come da quello dell'ispirazione. Ei fu in quest'anno che fra molte altre composizioni, scrisse le sue ultime tre grandi sinfonie e la sua partitura teatrale *Così fan tutte*, leggiadra operetta che ebbe a Vienna un brillante successo (1). Il male ond'era afflitto rindeasi ogni dì più grave e minaccioso, nè guarì andò che il timore della morte si impadronì del suo spirito e lo tormentò fino agli estremi istanti. Un pensiero fra gli altri lo preoccupava incessantemente; ei dubitava di non aver fatto abbastanza per la sua gloria, e questo pensiero lo spronava ad attendere più ostinato al lavoro, il che consumava le ultime sue forze. Indarno gli amici suoi si provavano a distrarlo; continuando indefesso nel lavoro e contornato da essi appena ei li udiva, nè rispondeva alle loro interrogazioni altrimenti che con monosillabi. Talvolta era egli sorpreso da tale smarrimento di forze, che faceva mestieri trasportarlo sur un sofa. Se conducevasi a diporto in carrozza nulla ei vedeva, rimaneva assorto in tristi pensieri, e manifestava tale impazienza che bisognava ricondurlo a casa ove si affrettava a rimettersi al lavoro che lo uccideva.

Era egli in questo misero stato allorchè a richiesta del Direttore di un teatro di Vienna, prese a comporre il *Flauto magico*, opera d'un genere al tutto differente dalle altre di Mozart, e nella quale spicca una freschezza, un vezzo che non

di leggeri sariasi creduto poter riscontrare nelle ispirazioni di un moribondo. Mentre componeva, non voleva essere interrotto nè durante il giorno, nè pel sopravvenire della notte.

Soventi volte ci cadeva in un prostramento totale, ed era colpito da svenimenti che duravano parecchi minuti, ma nè le preghiere di sua moglie, nè quelle de' suoi amici poterono mai ottenere ch'ei sospendesse la composizione del *Flauto magico*, alla quale pose fine nel mese di luglio del 1791, sicchè potè rappresentarsi nel susseguente mese con un successo inaudito a Vienna, perocchè vi fu dato per venti sere consecutive. Mozart non potè assistere che alle prime dieci; in seguito troppo malato per poter recarsi al teatro, poneva l'orologio sulla tavola, e seguiva coll'occhio il movimento dell'indice per sapere qual pezzo eseguiasi in quel momento. In preda a questo tristo piacere l'idea che fra breve tutto sarebbe finito per lui, lo assaliva, ed era quindi colpito da profonda prostrazione. In uno di questi tristi momenti ei si stava seduto dinanzi alla sua tavola assorto in lugubri meditazioni allorchando una carrozza si fermò alla porta della sua casa; tosto poi gli è annunziato uno straniero. Un uomo di mezzana età e di signorili sembianze, sconosciuto a lui e a sua moglie, entra con aria imponente: « Sono a voi mandato, gli dice, da parte di un personaggio d'alto riguardo... » — « Chi è egli codesto personaggio? risponde Mozart interrompendolo. — Vuol rimanere ignoto. — Che cosa desidera egli da me? — Taluno, oggetto del suo più tenero amore, calò nella tomba; egli non saprà mai dimenticarne la memoria, e vorrebbe rendergli omaggio facendo celebrare a suo onore un ufficio funebre ogni anno, epperò sono incaricato di chiedervi un *Requiem* di vostra composizione. » — Colpito da questa domanda, fattagli in un tempo in cui ei stesso reputavasi vicino al di delle sue esequie, Mozart assenti incontentamente a quanto gli veniva chiesto dallo straniero. Il quale soggiunse: « Non è posta misura al tempo necessario al vostro lavoro; però si vorrebbe sapere l'epoca in cui potrete darlo terminato. — Entro un mese, rispose Mozart. — Qual somma mandate pel vostro compenso? — Cento ducati. — Eccoveli. — Lo straniero depose la somma sulla tavola, e scomparve. Assorto in cupi pensieri, Mozart non udì le osservazioni di sua moglie intorno a questa singolare avventura. Già egli era tutto preoccupato dalla composizione del doman-

datogli *Requiem*: immediatamente si accinse al lavoro e vi si adoperò con tanta attività che bastato avrebbe ad esaurire le residue sue forze, se un altro importante oggetto non fosse occorso a distrarlo da una sì triste occupazione. Ricorreva l'epoca dell'incoronazione dell'Imperatore Leopoldo qual re di Boemia. L'Amministrazione del teatro di Praga non pensò che agli ultimi momenti a far scrivere un'Opera nuova per questa circostanza, e si rivolse a Mozart nei primi giorni di agosto, annunciandogli che gli stati generali della Boemia avevano scelto per tema la *Clemenza di Tito* di Metastasio. Lusingato dalla preferenza che gli si accordava, accettò Mozart le proposte quali vennergli fatte; sebbene il termine assegnatogli fosse sì breve che gli fu giocoforza ridurre l'opera in due atti, non musicare che i pezzi principali e far comporre i recitativi da un suo allievo. Si trasferì a Praga e nel corso di diciotto giorni ebbe posto fine alla sua partizione della quale consegnava i fogli al copista mano mano li componeva. E tuttavia non vi ha un solo pezzoscadente in questa bell'opera che fu rappresentata il 5 settembre del 1791. Tutte le arie, i duetti, il finale del primo atto e il terzetto del secondo sono di una bellezza finita (2).

Questo nuovo eccesso di lavoro e l'esaltazione che a vea in lui eccitata pareva doverlo annichilire le sue forze, tuttavia le distrazioni che gli vennero porre a Praga riaccesero il suo coraggio e restituirono al suo umore parte della prima illarità. Al suo ritorno a Vienna pareva migliorata la sua salute, ma non fu che l'estremo barlume di una esistenza prossima a spegnersi. Si rimise alla composizione del *Requiem*, ma appena aveva ricominciato il lavoro quand'ecco di nuovo farseli innanzi lo sconosciuto. « Non potei mantenere la data parola, gli disse Mozart — Lo so; avete fatto bene a non attenervi strettamente alla promessa che mi deste; ma pure, qual nuovo termine prefiggete al vostro lavoro? — Un altro mese; quest'opera mi interessa grandemente e voglio dedicarmivici colla maggior possibile attenzione. — Basta così: se non che i nuovi vostri sforzi meritano una novella testimonianza della mia gratitudine. Eccovi altri cento ducati. »

La signora Mozart fece tener dietro all'incognito; ma il domestico incaricato di ciò lo perde di vista nella folla, e Mozart finì per persuadersi che quello era un avvertimento del cielo e che scrivendo l'alogatogli *Requiem* non faceva che comporre

(1) Vedi l'Opera citata.

(1) Vedi Fétis, DIZIONARIO degli Artisti musicali, la biografia di G. W. Mozart.

ESTETICA MUSICALE

SOPRA L'USO DE' SEMITONI

PENSIERI E PRECETTI DI DEL CANTO (a).

LETTERA

Al nobile ed egregio sig. Giovanni Colleoni da Bergamo.

E che potrà io aggiungere di più alla di lei difesa de' passi cromatici applicati alle parole di dolore e d'affanno? Ella ha giudicato in conformità delle sensazioni che producono in lei, ed è ben cosa certa che il sentimento s'inganna assai meno nei suoi giudizi, che non è l'intelletto. - Ella è appoggiata sulla sentenza d'uno scrittore filosofico, estetico, che a motivo delle persezuzioni cui ha dovuto soffrire in Francia può ben dirsi il martire della musica italiana (1) - e ne ha dimostrata la pratica nelle opere di un compositore moderno, il quale agguava più che altri mai all'espressione imitativa delle passioni, e la di cui perdita immatura piangerà l'Italia per lunga stagione (2). Che vuoi dunque di più?...

La di lei opinione è adottata da tutti i teorici e pratici d'ogni nazione occidentale, e il voler negarla sembra lo stesso che sostenere: a mezzodi non è giorno ancora.

Sulzer, Arteaga, Lichtenthal, ecc., e tutti gli estetici che ragionano intorno alle differenti qualità de' suoni e de' caratteri dei toni, convengono che le scale minori sono le più atte ad esprimere la tristezza, la melanconia ecc. ecc., e perchè ciò? appunto perchè esse sono delle maggiori più ricche di semitoni - mentre i passi semitoni furono mai sempre usati dagli esecutori più sensati, e da tutti i compositori antichi e moderni, e trovansene ne' madrigali del 700 - nelle cantate dell'800 - e nelle opere del giorno d'oggi.

Ed essi sono pure retaggio della musica stromentale, quando essa si prefigge a dipingere ed esprimere un affetto di tristezza od un fatto a cui debba adattarsi una musica lugubre (come la morte d'un artista, d'un eroe, ecc.) inteso sempre che non si parli di quelle interminabili scale semitonate, per cinque e più ottave, le quali odonni a sazietà in ogni paio di variazioni, e non servono ad alcuna espres-

(a) Il suonatore di viola del quale i nostri lettori avranno accolto con piacere ed interesse i savii pensieri e le erudite riflessioni su Palestrina, volle favorirci di quest'altro suo scritto che ci affrettiamo a inserire in questi fogli. Esso è dettato colla assennata dottrina che attesta di molta ed alta esperienza nelle più nobili discipline dell'arte; accenna di volo a tante verità che forse saranno udite con dispetto orecchio dalla pressantosa mediocrità del virtuosismo moderno, ma che pure non sono meno incontrastabili per quanto amare. - A non pochi nascerà voglia di sapere chi sia questo suonatore di viola da Bergamo, che si adentro si adimostro versato nella critica estetica musicale, e noi, rispettando il velo sotto il quale si nasconde, diremo solo che egli va illustrare tra i pochi veri ristoratori della melodrammatica moderna, e reca un nome venerabile per quanti ricordano i giorni delle belle e incontrastate sue glorie teatrali. Non chiuderemo questa nota senza aggiungere una parola di vivo e profondo rammarico consacrata alla memoria del defunto egregio cultore delle lettere cui è indirizzato lo scritto del vecchio suonator di viola. Il nobile Giovanni Colleoni, che noi pure onorava della preziosa sua amicizia, venne da poco tempo rapito ai vivi nel fiore dell'età, e quando già si avveravano le belle speranze date dall'alto suo ingegno. Col vigore di un animo sensibile ed entusiasta del bello egli amava le arti, e fra queste principalmente la musica. Particolari rapporti di intimità lo legavano all'illustre anonimo che a lui indirizzava lo scritto qui offerto, e nel privato suo carteggio furono trovate diverse lettere confidenziali di Bellini le quali attestano quanta simpatia gli professasse il sommo autore della Norma e del Furziani.

(1) Rousseau.
(2) Bellini.

L'Estensore.

il suo inno di morte. Nulla valse a distrarlo dalla funesta sua idea che finì per esaurire le estreme sue forze. All'ultimo fu costretto a porsi e letto e spirò il 5 settembre 1791 prima di aver tocco il trentesimo suo anno. Così tristemente si spense la vita di quest'uomo, la cui infanzia era stata contornata da prestigi e da lusinghe, ma che giunto all'età virile, solo conforto trovar seppe nel lavoro. Con queste parole il sig. Fétis nella Biografia già citata chiude la narrazione della vita dell'esimio artista. Prosegue quindi ad enumerare la mirabile quantità di opere sia teatrali, sia stromentali che dal 1784 fino al 1791 venne producendo la instancabile sua fantasia. In tutte l'attento occhio dell'intelligente ravvisa l'impronta di una superiore creazione, in tutte la scienza più elevata si collega alla gastigatezza dello stile, senza che mai trapaja lo stento dello studio o l'affettazione della dottrina. In Mozart, come negli altri grandi compositori della scuola tedesca, la parte matematica dell'arte, o a dirlo volgarmente, le combinazioni contrappuntistiche, per quanto ingegnose, per quanto ricercate appaiano, non sono mai usate colla sciocca mira di far pompa di scolastico magistero o colla vana ambizione di far inarcare le ciglia dei pedanti barbassori, i quali sogliono apprezzare il pregio di una partitura in ragione della quantità degli astrusi accordi e delle armoniche difficoltà cercate a bello studio e con dotta e improba fatica di mente superate.

Nelle grandi e splendide loro composizioni la dottrina dei numeri, per quanto superiormente usata, non lo è mai come scopo ma sempre quale mezzo dell'arte. L'espressione, il calore, l'evidenza delle idee, l'ordinato loro sviluppo, il succedersi, l'intrecciarsi spontaneo di esse, in guisa che le diverse parti della locuzione musicale sieno l'una alle altre così felicemente legate e assorellate che ne risulti un tutto omogeneo; la varietà nell'unità, la vivezza del colorito e l'eleganza delle concertazioni stromentali sempre combinate colla chiarezza e colla semplicità; ecco a quali risulamenti è sempre indirizzato lo studio scientifico che si ammira nel comporre dei sommi maestri di una scuola che un falso pregiudizio fa credere al volgo de' nostri sedicenti musicofili, non essere per altra cosa stimata ed acclamata che per la sua superiorità nelle lambicature e nelle astrusaggini del contrappunto! Ma a chi spassionato osservi con fino gusto, e retto e nobile sentire le belle produzioni del genio degli Handel, degli Hasse, dei Gluck, dei Beethoven, dei Mozart, ben altro verrà veduto che non questi al tutto secondarii e materiali pregi del grande stile musicale. Ispirazione, sentimento, grandezza e originalità di pensieri, chiarezza, ordine logico, euritmia nel tutto e nelle singole parti, questi sono i vanti (per nostro particolare conto non lo ripeteremo mai abbastanza) dei capolavori, a quali noi siamo forse accusati di prestare un culto troppo esaltato e pretenzioso. Senonchè, volendo anche ammettere che la nostra ammirazione per i più vantati capolavori della scuola musicale tedesca sappia alcun po' di entusiasmo non sarebbe egli da perdonarsi questa colpa di eccesso a noi che, essendoci proposto il difficile assunto di additare, colla scelta delle migliori dottrine, la via più retta che deve percorrere l'arte, la vediamo da tanti e tanti trascinata per l'opposto sentiero, per quel sentiero, cioè che, a nostro giu-

dizio, non mancherà di guidarla alla sua rovina, se non avrà forza di far argine al corrotto gusto della turba appunto la voce dei pochi cui le verità che noi proclamiamo, senza vani riguardi alle pregiudicate esclusive opinioni, paiono tutt'altro che da porsi in dubbio? A quale diverso scopo vorrebbero darsi dedicati questi nostri studii biografici sui più grandi e stimati compositori troppo presto fra noi dimenticati, se non a questo, di opporre la verace e incontrastata splendidezza della loro gloria immortale ai vani e ingannevoli bagliori di tante illustrazioni musicali della giornata che si credono certe di valere molto più di quegli illustri, solo perchè dalla voce adulatrice degli inscienti si odono susurrare ad ogni tratto all'orecchio che la musica degli antichi è musica da papaveri e perciò solo degna di starsene sepolta nell'oblio, e la loro invece più gradevole, più popolare, più animata, a tutto buon dritto galoppa trionfalmente pei teatri della Penisola, e mette in orgasmo gli appaltatori, gli agenti teatrali, le platee, i giornali...?

Potrebbe essere tema di un'apposita serie d'articoli il venire indagando per quali cagioni è si diversa la sorte dei due allatto opposti generi di musica, l'antica classica, cioè, e quella che si compone oggidì, la prima dimenticata e tenuta poco meno che in ispregio dagli impresarii, dai cantanti e dal pubblico. L'altra esaltata oltre ogni giusta misura; e forse si vedrebbe che molte di esse cagioni derivano appunto dalle condizioni tutt'altro che felici in che si trova al presente l'arte musicale in Italia; e dall'attento esame delle medesime risulterebbe più chiara all'occhio degli imparziali la necessità di ridestare la stima e l'amore ai capolavori classici, e far nascere quindi la voglia di vederli richiamati all'onor della scena, onde servendo di quadro di raffronto alle tante produzioni melodrammatiche che vediamo a' di nostri comparire e scomparire come fantasmi o fucchi fatui, giovassero ad un tempo quale mezzo di educazione alle platee, servissero di vivo modello e di eccitamento al far meglio ai giovani compositori dotati di vero talento. (e grazie alla inesauribile potenza del genio italiano ve ne ha non pochi di questi) e fossero sgomento e vergogna ad alcuni pochi impudenti profanatori dell'arte. i quali per avere imparato a raccozzare alla peggio dei pensieri qua e là rubati a cacciaccio e a man salva, e trovato modo a cucirli insieme a foggia di cavatine, di duetti, e di pasticci, cui si dà nome di pezzi concertati, si credono maestri laureati, e non arrossiscono di sorridere in viso con aria beffarda a chi li consiglia a vegliare le loro notti sui grandi capolavori degli antichi, e per tutta risposta a così savie parole si accontentano di rispondere: « genio ci vuole, genio e non pedantesca dottrina! » Ma di qual genio essi intendano parlare in verità non sappiamo: quello che veramente sappiamo si è che il vero genio non disprezza la dottrina, ma la stima e ardentemente la desidera quale potente aiutatrice delle sue migliori ispirazioni. Così sempre pensarono i sommi artisti che aspirar vollero a incontestata celebrità; così sempre pensò Mozart. All'esame dell'indole e delle somme bellezze delle sue più acclamate composizioni consacreremo quanto prima un'altro articolo.

B.

sione, ma soltanto per far mostra di saper sorvolare come vento tutti i tasti a doppi ed anche triplici suoni cromatici.

Benché il sistema di Bateux, che voleva ridurre tutte le belle arti ad una sola base (cioè all'imitazione pretta della natura), sia stato combattuto con ragione, perchè assegnava loro troppo stretti confini volendo per esempio pretendere che per ogni passione non vi fosse che un certo dato suono naturale, nullameno sembra che fra la lingua, gli accenti delle passioni e la musica lavvi una tal analogia, che si possa dire che la scelta de' suoni deve in qualche modo somigliare a quelli che l'uomo pronuncia allorché l'animo suo è dominato dalle passioni, e che questi suoni, allorché sono trascelti a proposito, producono consimili affetti in quei che l'odono. Il grido d'un animale che soffre scuote i nervi d'un altro che non soffre, e desta nondimeno in esso un consimile senso simpatico che si dice con-passione.

Il poeta sceglie pure le parole ed il metro atto ad esprimere i suoni degli oggetti sonori della natura, come il muggito del tuono, il mormorio del ruscello, e le voci ed i moti degli animali, come il *koag* delle rane di *Omero*, o il *quadripedante* del cavallo di *Virgilio*; ed i versi di *Anacreonte* dipingono i palpiti d'amore, come que' di *Dante* l'orrore dell'inferno.

Ed ancor più tenterà il compositore musicale di esprimere co' suoni più possibilmente somiglianti il genito del dolore, i flebili accenti del pianto, i sospiri e singhiozzi dell'angoscia e le grida della disperazione.

E di quali suoni si servirà egli per ottenere il fine che deve ognora proporsi, cioè, di destare consimili sensazioni nell'animo altrui? de' suoni brillanti, forti, concisi, delle scale maggiori, degli accordi ognor consonanti non già, perchè questi sono i ministri della gioia — ma bensì dei suoni cromatici, degli intervalli minori, degli accordi diminuiti od eccedenti, co' quali gli detterà l'anima sua, immedesimata colla situazione e colla poesia, quelle melodie ch'esprimono or gli *Inni di Geremia* ed or la disperazione della *Didone abbandonata*. Droz, nel suo *Trattato del bello nelle belle arti*, dice: i suoni lugubri adattati ad idee tristi conservano mai sempre la loro analogia con queste.

Ma questi semitoni vogliono però essere modificati a seconda de' differenti affetti; e quindi egli impiegherà anche varie figure di note, vari movimenti e ritmi, differenti progressioni nelle melodie ed accordi variati — caugierà accompagnamento, e gl'istromenti che accompagnano; e tenterà a dipingere il nascere, il crescere, il diminuire, non che gli estremi gradi della passione. Egli osserverà che la melanconia nuovesi a lenti passi, che la tristezza è concentrata e quasi nulla; che altro sono le lagrime che spremere un'interna angoscia, ed altre quelle che scorrono a torrenti nello staccarsi dall'oggetto adorato; e quanti gradi percorre la disperazione finché giunga alla demenza! In somma l'artista dev essere osservatore della natura dell'uomo, e parlar deve tutti i dialetti delle passioni.

Ma quasi non meno del compositore deve il vero esecutore studiare gli accenti e l'indole degli affetti. Prima di tutto poi non deve prefiggersi soltanto per primario oggetto di far brillare la sua meccanica abilità, la quale non lascia che la momentanea impressione d'una fredda ammirazione,

che svapora dall'animo dell'uditore al pari del fuggivo suono. Egli è un assioma estetico che non tutto ciò che l'arte può, dev'essa far apparire sempre ed ovunque. Quindi prescindendo dall'esatta lettura delle note e dalla distinta e retta pronuncia delle parole, l'esecutore deve mettersi del suo, deve abbellire con quegli accenti che possono ispirargli il possesso dell'arte, il suo delicato sentire, e lo squisito suo gusto. Così veggendo egli le tarde note della tristezza tenterà di sostenerle con messa e portamento di voci — non azzarderà pei sentimenti lugubri alcun abbellimento con note acute, perchè questi amano le voci profonde — non molta agilità, ma userà dolci appoggiature, trilli lenti e molli — ondeggiamenti leggeri — portamenti per gradi quasi insensibili da un tono all'altro, ossia lo strisciamento ma non troppo ripetuto — qualche volatina breve con semitoni piuttosto in giù che in su. — Nell'espressione dell'ambascia si prevalerà de' passi sincopati, del tempo rubato, di note celeri, di passaggi interrotti anche da sospiri (ma non caricati), di frequenti cangiamenti di accenti forti e deboli. — In quella della disperazione userà slanci, salti, volate ed anche semitonate, strazianti, ascendenti, esclamazioni ed attacchi di suoni forti, purché non eccedano in grida o strilli, ed alterino la giusta intonazione — ma depressa discenda talvolta quasi all'estinzione della voce e sbalzi di nuovo a suoni acuti e penetranti. In oltre saprà egli ben discernere che gli stessi abbellimenti non possono convenire a tutte le sorta di composizioni, ed a' caratteri varj de' pezzi di musica, i quali assumendo variato nome, come *romanza* e *aria* di *carattere*, ecc., ecc., chiedono anche differente trattamento; ed avrà persino riguardo di modificarli a seconda delle circostanze, dell'accompagnamento, dell'orchestra, del locale e dell'uditório stesso.

Ed in tale guisa la composizione si presenterà come una vera poesia del suono, e l'esecutore comparirà qual declamatore, i di cui animati accenti risuonano poi qual poesia dell'anima, che imprimesi in altrui con tutta forza. Nella prima si scorge un *Pinnalione*, che scolpi la statua, e nell'esecutore la *Madre d'amore*, che ispira in essa la vita.

A ragione aggiugner potrebbero due parole intorno all'abuso che si fa a' di nostri dalla maggior parte de' virtuosi, delle *scale cromatiche* di ogni sorta e del *trillo* che talvolta non merita tal nome — delle pretese *messe di voce* molto mal messe — degli *ondeggiamenti* (per occultare talvolta la voce naturale tremolante) che guastano la fermezza ed il portamento della voce — del *ribattimento* di una nota appena un po' più accentuata — dell'abuso de' *falsetti* a danno delle corde di petto, e quindi confusione di voci naturali e disgustosi distacchi dei registri — dello *sforzar* la voce a grida, strilli e stonature insopportabili — della mala applicazione e della monotonia degli stereotipi ornamenti — dell'uso di *curcir* insieme in una sol'aria i pensieri di diversi autori senza discernimento ed a controsenso — dell'arbitrio di trasportare le *arie* da un tono in un altro e storpiarle sul letto di Procuste, con alterazioni d'accompagnamenti e di stromenti — della spezzatura d'una frase musicale: la metà in suoni acuti e l'altra metà in profondi — delle frequenti alterazioni de' tempi, degli accenti, de' ritmi — delle insulse ripetizioni e morire col *si* e *no* — (ed or non finisce o non

ripetesi mai una cabaletta senza l'affettata aspirazione *ah!!!*) — degl'inserimenti di parole non scritte nelle partiture — dei chierichetti persino nelle esclamazioni di dolore e di meraviglia — degl'immumerabili passaggi sopra le più viete vocali dell'alfabeto — e tanti e tanti altri riprovevoli vizi della moderna arte del così detto *bel canto*, che pur troppo dovrebbero dire *brutto canto*, ecc., ecc.

E tutto ciò per causa di cieca mal'intesa imitazione — per ambiziosa smania di uguagliare altrui — per poco discernimento e gusto barocco — per lo travimento dei sciocchi ammiratori — per gl' inopportuni applausi increanti o compri della moltitudine che non apprezza che lo strano e bizzarro e non conosce il vero bello — per mancanza di buone scuole di canto — pel poco amore dell'arte, e per la intemperante avidità del presto guadagno — per l'inesprimibile presunzione d'una gonfia e sprezzatrice orgogliosa gioventù — e persino per causa di alcuni compositori negligenti, che troppo compiacenti a' capricci degli attori, introducono appunto quelle tante scale semitonate, quelle catene di trilli, que' passaggi stromentali, quelle voci spracate e que' sbalzi grotteschi onde malamente imitare ciò che è straniero, distruggendo così il vero bel canto d'Italia e della natura.

Ma per trattare di tutto ciò vi vorrebbe una dissertazione ben lunga, e forse altrettanto noiosa, la quale per quante verità contenesse sarebbe una predica a' pesci, i quali dopo il sermone di S. Antonio si tuffarono nell'acqua, e divoraronsi fra di loro come prima (1).

Il vecchio suonatore di viola
da BERGAMO.

(1) Abbiamo lusinga di poter rifarci quanto prima a svolgere più partitamente i temi in questo articolo sol di volo accennati, e additare con severa critica ad uno ad uno i molti vizi delle moderne scuole di canto, e porre in chiaro come, nella folla de' tanti nostri maestri di quest'arte che tutti dal più al meno si credono possessori del miglior metodo, ben pochi e forse nessuno possiede il vero, che è quello di assecondare e favorire, non isforzare i migliori doni della natura, e di dare al teatro pochi e perfetti allievi, non molti e ignoranti e presuntuosi gustamestieri.

L'Estensore.

NOTIZIE VARIE

— Fu detto in alcuni giornali che il celebre poeta tedesco Theick era stato colpito di paralisi in conseguenza di una congestione cerebrale. Al presente l'illustre autore di *Shakespeare* e i suoi contemporanei è pienamente ristabilito. S. M. il re di Prussia lo ha di fresco nominato direttore della scena del gran teatro dell'Opera a Berlino. Così la *Gazette Musicale de Paris*. Noi per conto nostro osserviamo che la scelta di persona tanto stimata per altezza di ingegno e dottrina a presiedere al lustro e al savio andamento d'un teatro regio, dimostra quale e quanta importanza debbe darsi a un simile ufficio che non può essere lasciato in mani mercenarie e inscienti se non con grave danno dei buoni progressi e del decoro dell'arte.

— A Berlino alcune distinte persone hanno concepito il progetto di fondare un teatro specialmente destinato a rappresentare dei componimenti storici e in ordine cronologico. Per tanto si darebbe principio coi primi grandi avvenimenti narrati dalla *Genesi* per scendere fino all'era contemporanea. Decorazioni, marciacioni, vestiario, ogni cosa sarebbe nella più stretta esattezza di costume storico. Autori drammatici di un merito conosciuto, come Raupach ed altri, avrebbero l'incarico di scrivere delle azioni sceniche nelle quali la verità storica dovrebbe col più stretto scrupolo osservarsi. Se questo progetto, ottenuta che abbia l'approvazione del governo, riuscirà, come si spera, non potrà non offrire al popolo la miglior scuola per imparare dilettevolmente la storia. Ogni componimento dovrà essere rappresentato con tante repliche che bastino a dar campo ai dotti e agli amatori degli studii storici di vedere la rappresentazione almeno una o due volte. Nelle tele o scerazzi dovrà essere con tale esattezza osservata la verità del tempo e della località, che si possa conoscere l'architettura e il paesaggio delle diverse contrade del globo. Per quanto sia splendido e utile questo progetto, c'è a temere che l'esecuzione abbia a incontrare per ora molte difficoltà; schiene

si osi sperare che la fermezza e la perseveranza tedesca, veramente singolare allorché si tratta di opere giovevoli al suo progresso, sappiano trionfare d'ogni ostacolo. A Milano un progetto si bello e si nobile potrebbe almeno in qualche parte venir applicato alla grande scena della Scala, nelle azioni coreografiche: sarebbe questo il miglior modo di dare qualche importanza a questo genere di spettacolo, ai di nostri, per un complesso di sventurate circostanze, caduto in tanto sceredito. Potrà essere fonte di non breve discorso questo tema che forse ci faranno a svolgere seriamente in altri fogli allorché i miglioramenti di redazione ideati per questa *Gazzetta*, ci permetteranno di entrare anche in cosiffatte discussioni.

— In Francia il gusto per la musica sembra vada propagandosi ogni dì più, epperò ivi è sempre maggiormente sentita la necessità di moltiplicare le opere elementari didascaliche destinate ad agevolare lo studio dell'arte col metterlo alla portata di tutte le intelligenze e di tutte le condizioni. Con questo scopo il sig. Laboureaud pubblicò a Parigi sotto il titolo di *Teoria della lettura musicale*, un piccolo libro redatto con forma di domanda e risposta, nel quale i principii della musica sono esposti e spiegati in modo chiaro e succinto.

Consigliamo a qualche nostro intraprendente Editore di procacciare la versione di questa operetta istruttiva ad uso del nostro popolo. Poiché è troppo raro il caso che i nostri cantanti italiani si decidano a pubblicare opere dedicate all'insegnamento musicale, è pur giuocoforza ricorrere agli stranieri, per quanto possa piacere che la nazione stimata a buon dritto sovrana nella musica debba piegarsi a imparare dalle altre i migliori precetti che guidano a bene studiarla.

— Leggiamo in un giornale di Vienna in data 25 settembre: La direzione del teatro imperiale e reale dell'Opera tedesca della nostra Capitale, ha composto e fissato il repertorio della prossima stagione d'inverno: vi si notano cinque Opere francesi che già da vent'anni più non si rappresentano in Francia e sono *La Helde* e *Le Deux Journées* di Cherubini, *La Feste di Spontini*, *Joseph di Mehul*, e *le Petit Chaperon rouge di Boieldieu*. - Ci crediamo in diritto di osservare che sebbene la *Helde* e *le due Giornate* sieno spartiti sotto la penna francese e nel genere dell'Opera francese, pure sono capolavori dovuti al genio di due italiani.

— Leggiamo con piacere nella *France musicale*: « Le prove della *Linda di Chamounix* di Donizetti procedono con molto zelo tanto per parte dei cori come per quella dei principali cantanti. Si dicono le più belle cose di questa nuova partitura dell'autor della *Lucia*. Noi ne giudicheremo alla prima rappresentazione che avrà luogo verso la metà di novembre. Lablache vi rappresenterà una parte importantissima ».

— Il suddetto giornale reca quanto segue: « Il signor professor Rossi di Torino trovasi a Parigi; egli ci fece udire alcuni frammenti di una graziosa opera di sua composizione rappresentata con successo in Italia, e diversi pezzi di un bellissimo *Requiem*. Lo stile di queste composizioni, pieno scienza, di armonia e di grandiosità, scuotono l'alta scuola italiana. Noi speriamo che cedendo all'invito dei suoi amici, il signor Rossi ci farà quanto prima udire tutt'intera qualche sua opera ». - Abbiamo riprodotte con particolare soddisfazione queste parole, e ciò per due ragioni: la prima, perchè coll'egregio maestro Rossi di questa Opera francese che già da vent'anni più non si rappresentava in Francia, e speriamo, diventar utile a questa *Gazzetta*; l'altra, perchè ci gode l'animo ogni qualvolta ci si offre l'occasione di riprodurre giudizi di giornali stranieri, e massime francesi, onorevoli ai maestri ed artisti italiani. Ciò però avviene più di rado di quanto vorremmo.

— Giorni fa venne letta al Comitato dell'Opera Comique di Parigi una nuova composizione drammatica di Scribe, la cui musica dev'essere di Auber. Questa sarà forse la prima grande Opera musicale che si produrrà sulle scene del detto teatro.

— Il giornale parigino *La Melodie* afferma che Meyerbeer offre a madama Stoltz la parte protagonista della nuova sua Opera *L'Africaine*. Nello stesso giornale leggiamo: « Il teatro Italiano spiega quest'anno una inusitata attività. Oltre l'Opera di Donizetti scritta di fresco, e le prove di *Linda*, abbastanza inattese per poter giustificare nel giudizio degli artisti il gran successo ottenuto da quest'Opera a Vienna, si parla di porre in scena il *Nabucodonosor*, spartito del giovine Verdi, il quale di primo lancio si è messo nella schiera dei migliori compositori italiani. »

— Il Signor Berlioz, lusingato degnamente dai grandi onori ricevuti a Bruxelles, si dispone a recarsi a Francoforte, ove è aspettato a far udire le grandiose sue composizioni stromentali.

— Leggiamo nel *Menestrel*: « La riproduzione della *Favorites* si effettuò nel più splendido modo: già da un pezzo questa opera di distinto merito era desiderata, e l'amministrazione coll'offerta di nuovo a' suoi abbonati ha dato prova di buon gusto e di intelligenza. La Sala del teatro dell'Opera Francese era zeppa. Levesseur, Duprez, Barolliet e mad. Stoltz furono ammirabili. Col favore di questa magnifica esecuzione, il maestro Donizetti non mancò di cogliere la porzione d'entusiasmo del pubblico dovuta al grande suo merito quale compositore ».

— Tutti i giornali annunziano ufficialmente che Meyerbeer ha destinato la parte protagonista dell'*Africaine* a madama Stoltz, ma ciò che essi tacciono e che diremo noi (così il *Menestrel*) quale notizia ben più vera e fre-

sea, si è che il *Prophete* sarà dato prima dell'*Africaine* e che anche in quest'altra nuova opera di Meyerbeer madama Stoltz avrà pure una delle parti principali, perfettamente acconcia al suo talento drammatico. Questo è cosa stabilita tra l'illustre autore di *Roberto il Diavolo*, e il signor Pellet. Benché l'amministrazione del *Grand'Opera* siasi appunto intesa su questo punto col signor Meyerbeer, il *Prophete* non si darà alle prove se non nella prossima primavera.

— Nella seduta di venerdì 25 ottobre la Commissione speciale dei teatri reali di Parigi decise negativamente sul punto discusso per ordine della superiorità, se si dovesse procedere alla fondazione di un terzo teatro musicale a spese del Governo.

— Scrivono da Dresda in data 21 ottobre: « La prima rappresentazione del *Rienzi*, grand'opera in cinque atti, parole e musica di Riccardo Wagner, ebbe luogo jeri al teatro della Corte, ed ottenne un successo sì clamoroso che sarà notato nei fasti della nostra scena lirica. Non mai l'entusiasmo del nostro pubblico, d'ordinario sì calmo, si manifestò con più strepitosi applausi. L'esecuzione fu perfetta. L'Amministrazione sfoggiò un lusso straordinario per la messa in scena di quest'opera rimarevole sotto tutti gli aspetti. Le parti principali affidate ad artisti di primo ordine, come madama Schroeder-Devrient e il signor Tichatschek vennero rappresentate e cantate col raro talento che li distingue. »

— La centesima rappresentazione del *Freyshütz* ebbe luogo ultimamente a Dresda; la serata fu delle più brillanti che si vedessero da un pezzo. Madama Schiroeder-Devrient sorpassò sé stessa. I capolavori della scuola tedesca non possono essere degnamente apprezzati se i cantanti non vi spiegano tutta la potenza di un distinto ingegno artistico; guai se si accontentano di far effetto coi soli passi di *sortita*, e non si curano della generale economia drammatica e musicale ond'è costituito il sostanzial merito di quelle opere dettate con vigore di poetica fantasia!

Alla solenne rappresentazione del *Freyshütz* ora accennata assistevano la vedova e i figli di Weber.

— Scrivono da Copenaghen in data 10 ottobre. - L'arte musicale ha ora fatta una grande perdita per la morte del celebre compositore Weyse, mancato ai vivi in età di 68 anni. Le sue Opere ed Oratori gli assicurano un posto distinto fra i compositori ».

— Prima rappresentazione nella *Festa Musicale di Norwich* del recentissimo Oratorio del maestro Spohr, intitolato: *LA CADUTA DI BABILONIA*. — Se questa festa musicale, datasi a Norwich nella seconda metà dell'or scorso settembre, fu una delle più brillanti ch'ebbero luogo in Inghilterra, conviene dire che il maggior suo splendore fu l'eccellente esecuzione del summentovato Oratorio, appositamente a tal uopo composto dallo Spohr. Sgraziatamente egli non poté dirigerla in persona. Pertanto il signor Taylor, affezionatissimo del celebrato maestro tedesco, fece del tutto, onde la esecuzione riuscisse ottima in ogni verso; e siccome la sala ove fu fatta, non poteva accogliere le migliaia di persone accorse a sentirlo, ad onta del prezzo d'ingresso di una mezza ghinea, così il signor Taylor promise di ripetere l'Oratorio ne' giorni susseguenti.

Gli esecutori cantanti furono: le signore Corradori, Rainfort e Hawes; i signori Balfé, Hobbs, Phillips, Young e Walter. Il maestro ha saputo dipingere le situazioni ed i caratteri particolari di questo suo nuovo Oratorio con una tale finezza, che i diversi variati quadri compongono un magico tutto, ch'occiò l'ammirazione degli uditori. I giornali inglesi combinatorio ne grandi elogi su questo nuovo componimento del sig. Spohr, il quale gode pur grande rinomanza nel loro paese. (Dalla G. U. M. di Lipsia).

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.°
DI GIOVANNI RICORDI.

RIMEMBRANZE
DELL' OPERA LUCREZIA BORGIA

CAPRICCIO
per Pimoforte

S. GOBENZELLI
15732 Op. 10. Fr. 4 75.

ESERCIZI GIORNALIERI
DI CANTO

BASATI SULL' ESPERIENZA DI MOLTI ANNI
DI
DOMENICO DONZELLI
15915 Fr. 9.

BREVE METODO
DI CANTO

Diviso in tre parti
DI
FRANCESCO FLORIMO
12605 Parte I, contenente le Teorie preliminari, le Scale, Lezioni ed Esercizj su gl' intervalli, e diversi Solfeggi. Fr. 12 -
13007 Parte II, che tratta delle Scale volate, Esercizj sulle medesime, dell' Appoggiatura, dell' Acciacatura del Gruppo e del Mordeute, delle Note staccate, del Trillo e delle Scale cromatiche, coi relativi Esercizj e Solfeggi. Fr. 12 -
La parte III verrà pubblicata in seguito.

I DUE SERGENTI

Melodramma in 2 atti di FELICE ROMANI
MUSICA DEL M.°
ALBERTO MAZZUCATO
L'Opera completa per Canto con accomp.
di Pianoforte Fr. 50.
Vendesi anche in pezzi separati.

BONBONNIÈRE MUSICALE

MÉLODIES FAVORITES
transcrites pour le Piano
dans un style brillant
PAR
W. PLACHY
Op. 97.
14334 N. 1 La Romanesca, Rondeau. Fr. 4 75
14235 * 2 Andante final de Lucia di Lamermoor de Donizetti, varié. Fr. 4 75

JACQUOT

Bagatelle pour le Piano
SUR UN MOTIF DE
MASSET
PAR
ED. WOLFF
15875 Op. 36, Fr. 1 75.

DIVERTISSEMENT

EN FORME DE BOLERO
pour le Piano
PAR
ED. WOLFF
15879 Op. 69. - N. 1. Fr. 2 25.

DIVERTISSEMENT

EN FORME DE FANTAISIE
pour le Piano
PAR
ED. WOLFF
15880 Op. 69. - N. 2. Fr. 2 50.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 47. DOMENICA
20 Novembre 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontispizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, sonnet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'éprouver.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.° 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

GLI ARTISTI

MELODRAMMATICI

ARTICOLO II. (α)

Quasi medesimi che ad onta d'ogni logico ragionamento esaltano l'epoca nostra come la migliore delle età musicali, gridano non sussistere ciò che questa nostra Gazzetta vien dimostrando, che gran colpa dell'attuale deterioramento dell'arte vuol attribuirsi all'ineducazione, all'insufficienza dei cantanti, la cui maggior parte è incapace di comprendere perfino gli elementi del suo mestiere. All'incontro non si stancano di vociferare quello che noi già raccontammo, che gli scrittori della Gazzetta musicale camminano per una via la quale non si sa a qual meta potrà condurli: *videbimus infra*. All'udirli costoro così nelle parole come negli scritti, questo nostro mondo, sì pieno d'imperfezioni e di miserie, in fatto di musica non sarebbe ridondante che di perfezioni e di meraviglie. Ad ogni riapertura di teatro, ad ogni mutar di stagione, ogni settimana, ogni giorno, ogni sera, ecco apparire un nuovo prodigio, una nuova stella, un nuovo incoronato. Le prime donne assolute e le non assolute, i primi tenori di cartello e quelli senza cartello, i primi bassi serj e i primi bassi comici snidansi fuori dalle quinte come le allodolette alla primavera. Chi è di mente sì disgraziata che possa negare all'epoca nostra la supremazia dell'arte melodrammatica?

Il teatro non fu mai tanto ricco di eccellenti artisti, come il mondo non fu mai tanto popolato di teatri!... Tizio ha una voce di tenore di cui la più cara non fu mai udita. Il suo canto, oh il suo canto è un'espressione soprannaturale, è una favella sconosciuta, è una rivelazione del cielo. La sua persona, dicono alla classica, è bella come quella di un Apollo, o per lo meno come quella d'un Adone. Egli è il sospiro di tutti i cuori cedevoli alle attrattive del bello; è l'invidia di tutti coloro che vorrebbero avere una bella voce e una bella persona per susurrare un accento d'amore ad un orecchio vagheggiato che loro non sapesse resistere. Tizio è un essere privilegiato disceso tra gli uomini per essere la delizia, la tenerezza, l'ammirazione di tutti. Di simili cose i giudici auricolari, i giudici di moltitudine riempiono le sale dei caffè, le aule delle conversazioni, i salons delle soirées musicali; e gli articolisti a buon mercato,

i gazzettieri teatrali, i trombettieri della fama ne rimpinzano le colonne delle loro cronache e delle loro gazzette. Che importa poi se, meno il prestigio della voce e le forme turgidamente contornate dalla felicità, egli non ha altro pregio morale che lo raccomandò? (1) Che importa se la sua intelligenza è quasi nulla, se ogni buon principio dell'arte gli è sconosciuto, se canta e si muove il più delle volte a controssenso, se arresta la melodia quando appunto dovrebbe procedere, e l'incalza allora appunto che dovrebbe allentarla, se affila ed ammorza la voce quando dovrebbe vibrarla in tutta la sua gagliardia, se accelera e ritarda i metri in maniera che l'idea originale del compositore sia interamente svisata? Che vale infine s'egli non arriva al termine della stagione teatrale senza divenire il fastidio e la noia di tutta quella parte di pubblico ch'è dotata di senso comune? Il teatro non fu mai così ricco di virtù melodrammatiche!

Cajo fu gettato nel mondo da una stella di sventura. Nato nel popolo ed educato nel popolo, egli aveva corsa la carriera per cui suo padre l'aveva incamminato. Suo padre era artista di gastronomia ed egli pure erasi fatto artista gastronomo. Un bel giorno per altro s'accorge che la sua voce era suonante e che il suo petto era robusto. Le sue gambe erano diritte e le sue spalle erano ben formate. Non potrei io caugiar di mestiere? dice allora fra sé. Di pasticci e pasticcierei ve n'è dovizia in tutte le arti, colla sola differenza che in alcune i pasticciatori fanno fortuna, in questa mia non si acquista nulla di meglio che di finire abbrustolati. Tenerci io una cosa impossibile? Poiché i sapienti sostengono che il tentare non nuoce, anch'io tenterò.

E all'indomani il fabbricatore degli intingoli, ritto davanti a un gravicembalo si gonfia di compiacenza sentendo come la sua voce discenda fino al *mi* sotto le linee e sale fino al *fa* sopra le linee. Egli vagheggia cogli occhi della mente uno stato di prosperità favoloso, poiché il maestro che gli ha provata la voce gli ha promesso trenta mila franchi all'anno dopo due anni di scuola. E dopo due anni di scuola, mercè il progresso meraviglioso del secolo e la prodigiosa diffusione dei lumi, egli è in grado di fare la sua prima comparsa in un teatro di provincia. I provinciali non sono

(1) Crediamo opportuno protestare che nessuna benché lontana allusione abbiamo inteso di fare né in questo né in altro passo del presente articolo. Le pitture che in esso si riscontrano, se pur hanno qualche evidenza poetica, sono tolte interamente dall'immaginazione.

mai nè tanto raffinati nè tanto schifiliosi; egli piacerà dunque come piacciono tutti. È il novello cultore della più soave delle arti incomincia la sua carriera sostenendo la parte del *Fuorioso*. Per verità egli è di carattere furioso niente affatto; è impacciato in tutti i movimenti suoi; non comprende nè può comprendere che sia simulare un personaggio; stona il più delle volte; canta col sentimento drammatico d'un pappagallo; si perde nei pezzi concertati; ma la sua voce è forte, è limpida, è metallica; ella si può udire chiarissima fin nel vestibolo del teatro come quella di Galli, come quella di Lablache, come quella di Remorini. — Il teatro non fu mai così ricco di virtù melodrammatiche!

Donatilla è una leggiadra creatura comparsa nel mondo non si sa se dall'alto o dal basso, se dalla creta o dalle nubi. In un tempo in cui la virtù delle gambe vale per tutte quelle dell'intelletto e del cuore, Donatilla fu di buon'ora avviata nell'arte sublime delle Taglioni, delle Essler, delle Cerrito; ma la natura che l'ebbe favorita di tutte le grazie di Venere terrestre, le negò il genio di Tersicore, ed ella non poté esser mai dall'oscura condizione delle seconde ballerine. All'incontro le aveva prodigato non solo il dono della bellezza, ma quello ben auco di una discreta voce che poteva essere formata al canto. Se non che l'arte del canto non s'apprende senza uno studio spendioso; ed una povera fanciulla priva d'ogni ricchezza come può sostenere il dispendio gravissimo di un maestro, provvedere un pianoforte, acquistare sempre nuova musica, se in suo sussidio non scende la protezione di qualcuno? Per ventura la bellezza in bisogno è la sola che quaggiù non manchi di protezione.

Il protettore cade d'improvviso dal cielo; e la povera ragazza abbandona l'arte a cui non aveva vocazione per darsi ad un'altra assai meno faticosa senz'essere meno lusinghiera. L'opera pietosa non si stanca così tosto; essa trova un compenso nella sua stessa virtù; e dopo alcun anno, mercè le attente replicate lezioni d'ogni giorno, ella si produce al teatro per essere una prima donna melodrammatica. Lo stare in iscena non è per lei un gran fatto, perchè da più anni è usa ad atteggiarsi graziosamente davanti a mille occhi intenti a riguardarla. Ella ha dunque una difficoltà di meno da superare; e il patrocinatore, che non intende lasciare a mezzo la sua intrapresa, non solo la sostiene in ogni sua necessità, ma le procaccia eziandio una buona scrittura, buona, vale a dire, non per dovizia

(α) Vedi il foglio N. 43-44 di questa Gazzetta.

di lucro, perchè gli esordienti non lucrano mai, e spesso volte all'opposto ci perdono, ma per l'onore che può recarle un teatro di chiara rinomanza.

Ella fe' il suo *debutto*, e la riescita fu quale poteva essere quella di un'anima che non possiede in alcun modo l'istinto delle arti belle. L'uditorio la trovò meschina, troppo inferiore al posto a cui fu sollevata; avrebbe voluto darle manifesti segni di disapprovazione, ma, più clemente, l'ha compatita perchè non sa mai essere crudele colla bellezza. Basta in questi casi il compimento. E la mano protettrice che non si stanca di sostenerla, stende, *correnti calamo*, un articolo che manda al giornalista teatrale, nel quale è significato al pubblico che l'esimia esordiente ha fatto trasecolare gli spettatori colla soavità della sua voce, colla maestria del suo canto, colla piacevolezza del suo portamento, coi mille suoi pregi che promettono in lei una gloria all'arte musicale. E vero che coloro che conoscono la cosa s'indispettiscono leggendo stampate cosiffatte menzogne e si scandalizzano della venalità dei novellisti teatrali; ma intanto i vantatori del nostro tempo hanno un'occasione di più per ripetere ancora che il teatro non fu mai così ricco di virtù melodrammatiche.

Con simili campioni, i fautori delle presenti grandezze musicali vengono combattendo contro chi sostiene il decadimento dell'arte. A noi pare che nessun tempo sia più perduto che quello di confutare siffatte vanterie. Chi si ricorda che il moderno teatro italiano si è gloriato dei nomi d'una Banti, d'una Balsani, d'una Fodor, d'una Pesaroni, d'una Belloc, d'una Morandi, d'una Bassi-Manna, e d'altre simili brave donne, vede cogli occhi proprj come l'età presente non sia pareggiabile alle passate. Senz'altro ragionare delle attuali mediocrità, basta il dire che Giuditta Pasta ha abbandonato il teatro e che Maria Malibran è morta. Crediamo che ogni gente di criterio sarà concorde nel convenire che gli astri di queste artiste stanno la inecclissati dagli splendori delle viventi celebrità. In egual modo, parlando degli uomini, risplendono soli, benchè omai ai crepuscoli dell'ocaso, gli astri di Rubini, di Lablache, di Tamburini. Nessuno ancora ha compensata la scena della perdita di Filippo Galli. Dopo queste verità e dopo questi nomi, sostenga chi vuole che l'arte musicale è oggidì in grand' auge.

Certo, a prestar fede ai giornali, i trionfi, i fanatismi, gli entusiasmi, le ovazioni, le incoronazioni sono all'ordine del giorno. Ma chi non ignora come costose cose si ottengono con mezzi ignobili anziché col vero merito, non ha ragione a stupire che della buonanimità e della malizia degli uomini. I cantanti si fanno lodare retribuendo una mercede più o men generosa secondo il rango del lodatore. Associatevi ai giornali, dicono i provetti ai novizi, e state certi che il giornalismo non vi maltratterà. All'incontro non avrete che a lagnarvi di voi se penserete di poter farne di meno. I pregi vostri passeranno inosservati, e non si parlerà di voi cioè per mettere in bella mostra le vostre magagne.

Non costa dunque gran prezzo il farsi portare in Campidoglio dalla stampa; nè tanto meno occorre di spargere grandi sudori. Il sentiero della gloria in virtù dei miglioramenti del secolo è divenuto, come tutti gli altri, egregiamente praticabile. Alle

officiosità del giornalismo, tengono dietro altri molti mezzi facili, tutti di moderna invenzione per agevolare ed appianare la via del teatro musicale. Un tempo i cantanti, che non si chiamavano artisti, ma semplicemente virtuosi, passavano dall'una all'altra città, dall'una all'altra provincia, non d'altro sostenuti che dalla coscienza del proprio sapere, dal lustro e dalla propria riputazione; ora viaggiano con altri sussidj. Non avendo valentia sufficiente per reggersi da se, s'appoggiano ai mezzi ajutori dell'industria, provvedendo i loro convogli di una scorta più che posson maggiore di commendatizie; e purchè si riesca, ogni spediente è buono. Così non è infrequente che le giovani prime donne rechino lettere di raccomandazione a giovani galanti, i quali mettono sossopra tutta la città per giovare alle loro raccomandate. Un liono solo basta per avere il partito di tutta la lioneria. Le raccomandazioni poi s'estendono alle dame, ai cavalieri, ai negozianti, ai mercatanti, ai merciajuoli, e tutti, com'è ben naturale, per teatralità e per educazione non possono ricusare l'ajuto del loro suffragio e della loro protezione. All'ultimo de' casi accordano la tolleranza. Ciò che serve alle prime donne serve ai tenori, serve ai baritonni, serve ai bassi cantanti e ai buffi comici; e la corrispondenza di favore è messa all'ordine del giorno come i fanatismi e gli entusiasmi. Di qui vengono i sonetti degli ammiratori, le odi degli imparziali, le piogge di fiori, le offerte dei *bijoux*, i tributi degli allori; e vengono pure di qui le illuminazioni a giorno. E sola una pianta che dà una moltitudine di frutti. L'ignoranza sublima la meschinità; le mene e gli intrighi cangiano e sommergono il voto pubblico; la stampa mette l'ultimo suggello all'inganno. Ed intanto l'arte che avria bisogno dell'ingegno, dello studio e dell'educazione per sorgere rigogliosa e feconda, langue isterilita perchè caduta in mano d'una specie di gente che non sa nè può concepirla, e d'una più colpevole stirpe mercenaria che adopera ogni mezzo per farla perire.

G. V.

IL ROBERTO IL DIAVOLO di MEYERBEER, in Italia.

La Gazzetta Musicale di Parigi pubblica un *Carteggio particolare*, in data di Italia, che noi crediamo conveniente riprodurre, onde i nostri lettori ci facciano intorno le riflessioni più naturali.

La grande notizia del giorno (sono queste le precise parole della lettera che citiamo) è l'immenso effetto che produce dovunque *Roberto il Diavolo*, Opera che al presente fa il giro d'Italia dopo avere per così dire fatto precedentemente il *Giro del mondo*, perocchè essa fu rappresentata da Vilna e dal fondo della Norvegia, fino al Brasile, fino all'Isola Maurizio e al Canada! (1)

Or fa due anni all'incirca, Firenze, mercè il celebre Impresario Lanari, prese l'iniziativa di far udire agli italiani questa musica tanto in contrasto con tutto quello che per loro si compone e si canta tutti i giorni. Il successo dell'Opera andò crescendo nella proporzione del numero delle rappresentazioni; alla decima eravamo al *furore*. Lo sparito di Meyerbeer, schiacciò tutte le altre Opere rappresentate durante la stagione, e fu duopo ricorrere ripetutamente ad essa. Due artisti francesi ebbero la gloria di questa interpretazione giovanile, il tenore Carlo Dumas, il quale colse molta lode anche a Bordò, e Mlla Sofia Meguillet, che al presente è tanta applaudita al *grand'Opera* di Parigi.

L'anno susseguente Lanari diede di nuovo il *Roberto il Diavolo* al Fiorentini (2). Successivamente quest'Opera comparve su diversi teatri della Toscana e dappertutto con bell'esito, con esito sempre maggiore e seconda del numero delle rappresentazioni, il che è facile a spiegarsi. E non dimeno si può ben scommettere

(1) A Milano al grande teatro della Scala non fu ancor dato.

(2) Lo scorso Carnevale si rappresentarono a Firenze anche gli Ugonotti, con grande esito. Ne fu parlato in questo foglio.

che i cantanti non eran tali da sapere degnamente credere e interpretare questa elevata armonia musicale. Epperò è tanto più grande la gloria dell'autore! Per ultimo, questo stesso anno un nuovo Impresario intraprendente ed attivo, il signor Fabrizzi, volle esso pure, mettere in scena *Roberto il Diavolo*, onde farlo apprezzare ad altre provincie italiane ove non era conosciuta la compagnia cantante di Lanari. Trieste fu la città trasecala pel nuovo tentativo. Di certo la Compagnia non era del valore di quella colla quale venne per la prima volta inaugurato a Firenze il musicale capolavoro. Perocchè una sola cantante di vero merito vi fu scritturata. Questa prima donna, questo punto, questa colonna della compagnia fu la signora Maria Corini, giovine e bella artista ecc.

In breve, *Roberto il Diavolo* fece al fine la sua comparsa a Trieste, e risiorò in singolar modo gli affari dell'Impresario Fabrizzi (3), dissestati un pochino da altre Opere infelicemente sorte. La riuscita dell'Opera Meyerberiana data a Trieste fu sì grande che ogni sera eravi posto in teatro per la sola metà delle persone che accorrevano. Da Trieste la Compagnia passò a Padova ove tenesi l'annuale radunanza dei dotti Europei (4). Anche in questa piazza *Roberto il Diavolo* destò all'entusiasmo la gran assemblea, e la Corini divise con madama Taglioni le glorie della fortunata stagione teatrale. Per ultimo, dalla città dei dotti, il *Roberto il Diavolo* fece passaggio a Venezia. Venezia, fra le Italiane città la più schizzinosa in fatto di musica; Venezia, la quale, per un'occasione, e Mercadante scissero molti dei loro capolavori; Venezia che formò e logorò la fama di non pochi grandi cantanti e che rimpiange i passati suoi giorni teatrali, Venezia vide il capolavoro musicale oltremontano invadere il suo teatro, e Venezia... jappaioli. La prima sera, poco tutta la festa fu per Maria Corini, perocchè ella e cantante di tal merito che colpisse a primo tratto. Le vennero gettati addietro dei brava in tanta profusione da non sapere ella più che cosa farsene! La seconda sera l'Opera guadagnò in favore; la terza ebbe del successo, la quarta il termosto, saltò dal grado temperato al caldo, poi al *furore*, poi jeri, al *fanatismo*. Chi sa che cosa sarà domani!

Decisamente Venezia è una città piena di gusto: la fischia spesso. Il suo teatro per quanto vasto, è troppo piccolo al bisogno. La Taglioni però non è fischiata certo: non si parla che di *Roberto il Diavolo* e della Corini. Ecco a qual punto sono le cose! (5)

(3) Il *Roberto il Diavolo* ottenne a Trieste un brillant esito malgrado le molte alterazioni cui venne soggetta la partitura nella sua parte musicale, indipendentemente dai mutamenti fatti nel libretto, i quali furono richiesti dalle speciali convenienze del teatro. Di questi nessun carico era a darsi alla direzione dello spettacolo; delle alterazioni musicali, dettato o da poca dottrina o da falso gusto, tutta la colpa voleva attribuirsi a chi osò sfigurare un capolavoro artistico.

(4) Il Congresso scientifico tenuto a Padova, non che gli altri dai quali fu preclutato negli antecedenti anni, si compose per la più parte di scienziati italiani.

(5) L'aver dato questo cenno della varia fortuna ottenuta finora sulle scene italiane dalla più grande Opera della scuola tedesca moderna, e l'aver conveniente il riprodurre la bella analisi che di questa filosofica musica offerse nell'appendice della *Veneta Gazzetta* il signor A. Berti. In essa sono molto vivamente e con non volgare dottrina e gusto accennati i pregi di uno spartito cui la sola ignoranza presuntuosa osò ardir di ricusare il vanto di sublime, per non concedergli che il pregio dell'astrusa scienza. Leggesi ora l'articolo del signor Berti, e si osservi quanto nelle generali massime di critica musicale esso concordi coi principj e colle vedute della nostra Gazzetta.

L'ESTERNO.

CRITICA TEATRALE.

SULLA MUSICA

di ROBERTO IL DIAVOLO.

Giudicare del *Roberto il Diavolo* sulle norme della musica italiana, come senti da molti, è falso consiglio: in ogni opera d'arte e' fa d'uopo tener conto delle influenze che i luoghi, i tempi e le costumanze vi esercitano; poi, se si voglia, scendere ad un giudizio comparativo. Noi, usi a pezzi musicali in cui tutto è ordine e misura prestabiliti; ove all'*andante* tiene dietro l'*adagio*, a questo la *stretta*, e i periodi si svolgono, sto per dire, con una magniloquenza ciceroniana, e c'è prima e seconda parte che si rispondono, e cadenze che s'indovinano; a noi, usi a sentirci molcere l'orecchio e muovere il cuore con cantilene facili, semplici, che a prima giunta s'apprendono e si ripetono, a noi, dico, tornano strani ed inconcepibili que' modi musicali rotti, quelle frasi concise, quelle forme involute, che di rado si spiegano in un canto piano ed aperto. Ma chi mette in cima ad ogni amore di parte la verità, dee confessare

NOTIZIE VARIE.

I. R. TEATRO ALLA SCALA.

La sera di martedì ora scorso fu data per opera di ripiego la *Gemma di Verzy*. Ella è questa, dal più al meno, uno dei soliti zibaldoni da repertorio; cavatine, arie, duetti, finale a grande strepito d'orchestra e di banda; poi ancora duetti, arie e duetti, e tutta insomma la solita batteria di pezzi gli uni appiccicati in coda agli altri come meglio viene. . . . Ma in questi pezzi, voi tosto mi ribatterete, in questi pezzi quante garbate cabalette, quanti graziosi motivi, che cari accompagnamenti, che belle frasi melodiche!

In vero non sappiamo negare che di simili pregi di seconda mano la *Gemma* del sig. Donizetti non sia ricca a sufficienza: e qual'è l'opera del celebre autore dell'*Anna Bolena* e della *Linda di Chamounix* che ne manchi al tutto? Qual'è l'opera di Donizetti, anche se la pigliate tra le tante sue di second'ordine, in cui la melodia non si spieghi più o meno gradevole e facile, e in cui lo stromentale non si tessa di amabili andamenti, e di intrecci ingegnosi? In questa *Gemma* la parte cantabile signoreggia sempre con simpatica eleganza; l'effetto teatrale, inteso al modo che lo intendono i meno schizzinosi, è più o men bene avuto sempre di mira e ottenuto! . . . Tutto questo vi concediamo. . . . Ma e come vanno poi le cose in quanto a originalità di forme, di pensieri e di locuzioni, a unità caratteristica nel concetto generale della composizione, a giusta rispondenza del senso poetico delle diverse scene col significato musicale dei pezzi, a filosofia di stile nel vocale e nella stromentazione. . . ? Qui, qui è dove troveremo a fare non pochi appunti se avessimo voglia di sobbarcarci in una lunga dissertazione umoristico-estetico-critica. Ma vogliamo assolvervi da questa brigata e liberar voi dalla noia che vi cagionerebbe. - Saltiamo quindi di slancio all'esecuzione.

La signora De Giulii ha cantato con singolare maestria l'adagio dell'aria del primo atto. Il passo di carattere dell'ultimo tempo fu detto con un po' più di esitazione e di fatica. Ma è sì comune, è sì scolorita l'orditura di quelle frasi, che in verità perdoniamo alla cantante di non aver saputo degnamente ispirarsi. Il finale dell'atto primo andò poco men che sossopra, almeno la prima sera, e noi poi osiamo affermare che, anche con un diverso complesso di parti principali cantanti, la signora De Giulii non avrebbe saputo uscir con onore da quel labirinto di modulazioni stracchiate e di frasi a tessitura ostinatamente alta e forzata (1). Questo pregiudizievole vizio invalso nello scrivere de' compositori italiani dell'epoca in cui prese voga e venne abusato il così detto genere tragico-lyrico, è molto sentito nella *Gemma*, e più che tutto nel secondo atto in cui, credendo di ubbidire alle violente situazioni drammatiche e di dipingere con vigore le passioni recate dal poeta a una specie di parossismo, il maestro non avvisò che suppliva alla povertà di vera e buona e moderata espressione tragica, con una dizione musicale tutta a sforzo di voci acute e per conseguenza fatta a bella ap-

(1) Osiamo aggiungere che questo finale del primo atto della *Gemma* è ordito e concertato con molta negligenza e difficoltà di chiari sviluppi e di corretto disegno nelle parti e nel tutto. In alcuni momenti di alta importanza drammatica, l'istromentale precede con movimenti saltellanti e poco men che del genere comico.

ed il male scendono nella stessa arena a sùda mortale, e in quel dolce e carezzevole accompagnamento dei violoncelli, nel duetto fra Beltrame ed Alice, lo spettatore presente il trionfo dell'ultima. L'invocazione di Beltrame fra le rovine del monastero è qualche cosa di grande; cupa, rotta, in sulle prime, va facendosi sempre più piena di mano in mano che la voce del demonio ha potenza di penetrare gli avelli e sturbare i misteri terribili della morte, poi sul finire un prolungato squillo di trombe scende a destare i cadaveri; quasi che il *Meyerbeer*, per conseguire un pieno effetto, volesse approfittarsi d'ogni popolare credenza. Così quando i fuochi fatui s'elevano e vanno quasi aliando sopra le tombe, la musica è lieve lieve, e sembra che ti accenni a cosa che vola. A me parve anche di sommo effetto quel ripetuto *a solo* di fagotti, eseguito nel tempo in cui i morti escono lentamente dagli scoperti sepolcri. Figuratevi un chiostro abbandonato da lunghi anni, divenuto asilo di gufi, coperto di rovine e di tombe, larve ravvolte nella sindone sepolcrale uscenti di sotto terra, traversanti la scena illuminata scarsamente da un pallido raggio di luna, e vedrete che nulla poteva meglio accordarsi con siffatta desolazione che il suono arido e monotono dei fagotti. E la musica che accompagna, per tutto il rimanente dell'atto, l'azione mimica delle risorte, avrebbe essa potuto in più degno modo sostituire la parola? Chi in quel lieto motivo, che succede al riapparir della luce, non sente la gioia della vita novella a cui quelle infelici si veggono evocate? Chi in quelle carezzevoli note della danza, allorché al sopravvenuto Roberto offrono il nappo della voluttà, non isceglie le lusinghe amabili e i molli vezzi con cui tentano sedurlo? Chi non si commuove a quei lamentevoli e prolungati suoni dei violoncelli, allorché lui rifuggente pregano di cogliere l'incantato ramo che sorge sulla tomba materna? Non parlo del canto di Isabella nel quarto atto: tutto il pubblico ne riconobbe l'alta bellezza col dirlo canto italiano. Anche l'atto quinto potrebbe essere fonte ricca di artistiche considerazioni; il coro dei solitari così mestamente sereno, le preghiere sporate agli accordi dell'organo, le soavissime note del tenore, e più che tutto il terzetto finale, sono pezzi in cui la novità dell'ispirazione va congiunta ad una profonda maestria d'istromentazione. Ma siccome di questi il pubblico più prontamente e più concordemente assenti la rara bellezza, così reputerei fatica gittata il parlarne. Dunque dai pochi cenni su questa grande ma astrusa creazione torna agevole il comprendere perchè lo spettacolo si avesse una fredda accoglienza, specialmente le sere prime, benché i cantanti ed i cori facessero del loro meglio a procacciarsi il favore del pubblico, e il bravo impresario signor *Natale Fabrizzi* lo avesse posto in scena con tanta ricchezza di scenario e di vesti e felicità di macchinismo, da emulare ciò che fu fatto nelle grandi capitali d'Europa.

Padova 9 ottobre 1842.

A. Berti.

(1) Abbiamo qui troncato l'articolo, il quale continua facendo vivo rimpicciro al giornale di Milano il *Pirata* per avere accennato alla rappresentazione del *Roberto il Diavolo* a Padova con parole non imparziali, ecc. Questa appendice polemica a noi parve inopportuna, epperò l'abbiamo omessa.

che quella musica non è sì barbara, come altri suppone, e contiene anzi somme bellezze. Non voglio adesso entrare in questione quale delle due si meriti la preferenza: io starei certo per quella che intesi fanciullo. a cui si stanno congiunte le mie più soavi rimembranze, musica che armonizza colla bellezza del nostro cielo, col tepore delle nostre notti d'estate, colla nostra anima poeticamente passionata, che avida di forti e lunghe sensazioni non si contenta di sfiorare il piacere, e rifugge inorridita dal notomizzarlo scientificamente, ma vuole fruirlo pieno, intero, fino all'ebrietà. Però, non è raro che in quella nostra lussureggiante ricchezza d'immaginazione, la parola che la musica drammatica si assume infine di commentare, venga o mal intesa, o spiegata a capriccio, spesso per inesperienza od intolleranza di chi scrive; ma alcuna volta, bisogna confessarlo, per l'onnipotente necessità di servire ad una inavvertita abitudine, e al bisogno, non so quanto generoso, e di un plauso ottenuto prontamente e dalla universalità. Nel *Roberto il Diavolo*, che prendiamo adesso come tipo della musica settentrionale, il periodo procede rotto e a salti, ma l'apparente disordine è ordine perfettissimo, quella che sembra bizzarria e confusione è magistero pensato. Il *Meyerbeer* non versa un torrente di note su quattro parole, non bada che i versi sieno disposti a quartine o a recitativo; ma a seconda che le parole esprimono suoni materiali o concetti morali, che gli affetti sono lieti o melanconici, tenebrosi o sereni, miti o furiosi, che il dramma tende ad eccitare la meraviglia, il terrore, la compassione, la musica imita il suono, spiega l'idea, dà forza all'affetto e serve potentemente alla situazione drammatica. Ora una musica di sì fatta specie può non piacere, non essere intesa, ma non merita che la si lasci inascoltata o derisa. Seguire fedelmente il senso della parola, accanziarsi a tutte le bizzarrie di questa sovrana del creato, farsi lieta con essa e mesta, e terribile, e supplichevole ed angosciata, accelerare il cammino, rallentarlo, romperlo, ricominciarlo, non arrestarsi dinanzi agli ostacoli, e riposare quando meno se ne avrebbe di bisogno, è anch'esso un modo di raggiungere molto dignitosamente lo scopo dell'arte. Qui potrei citare a centinaia gli esempi. L'orgia che dà principio al dramma è lieta, pazza e rumorosa, e il motivo è ripetuto sovente, perchè nel vivo piacere e nel profondo dolore gli uomini hanno poche e solenni parole, ripetizione che i più attribuivano a povera fantasia; la ballata del contadino normanno ha la mesta semplicità del canto dei menestrelli; Roberto presenta ad Alice il diavolo, che sotto le spoglie del Beltrame crede suo amico, con una pastorale spirante ingenuità e fiducia, stupendo contrasto fra ciò che ignora l'attore e il pubblico sa; nel giuoco dei dadi c'è un movimento dei violini, seguito da una volata dell'ottavino che imita perfettamente il suono del mescerli e l'atto del gettarli sopra la tavola. Non parliamo del *walzer* infernale; pochi pezzi mi paiono più magistralmente condotti. Sarà forse sottigliezza la mia, ma in quel canto del Diavolo, a cui gli spiriti d'Averno fanno l'accompagnamento con due note ripetute, a vicenda e mi pare espresso il dominio da quell'ente malefico esercitato sopra di essi. Poi tace il frastuono e la musica si fa mite e serena: esce Alice, il genio del bene. Quanta sapienza in quel contrasto! Il bene

posta per rompere lo stomaco della cantante cui è affidata la parte protagonista e infiammarne la laringe. E in fatto noi lasciamo decidere agli imparziali apprezzatori del bello melodrammatico, se è possibile assistere a tutt'intera la recita di quel second'atto senza provar pena a vedere una cantante dotata di tanto sentimento e di sì rare qualità, com'è la signora De Giulii, morale a quella specie di tortura fisica e morale!

Dopo tutto questo ci si chiederà se avremmo il talento di spiegare per qual singolare ragione venne scelta codesta Gemma come opera di ripiego, mentre tante altre se ne potevano riprodurre in cui la valente artista avesse a far prova della piechezza del suo sapere e della potenza del suo sentire in un nodo un po' più ragionevole e conforme alle buone norme della musica scenica.

A codesta domanda ci vedremmo costretti rispondere per la più spiccia che in verità non ne sappiamo nulla... E a quegli altri cui piacevo interrogarci se crediamo che questo vecchio spartito sia stato tirato fuor degli scaffali dei Ricordi per far brillare il giovine tenore Severi nella parte di Tamas⁽¹⁾, o il signor Ferlotti in quella del Conte di Vergy, o, ecc., saremmo obbligati a replicare non in altro modo che col porci un dito sulle labbra chiudendo l'articolo con una mezza dozzina di puntini..... I puntini adoperati a tempo sono d'un grand'aiuto!

B.

(1) La parte di Tamas è, a nostro giudizio, la migliore dello spartito, almeno per quanto riguarda la pittura del carattere ardentemente passionato e cupo del feroce schiavo arabo. Ma a bene comprenderla e interpretarla ci vuole un attore provato ed esercitato ai sobrii ma energici effetti drammatici. Sarà ben difficile che un esordiente sappia e possa farsi carico di tutta l'importanza di questa parte, della quale è a darsi lode in parte al poeta Die, colla scorta di Dumas, nel *Carlo VII*, seppè bene idearla, e in parte al compositore il cui ostro musicale diede più vivo spicco al concetto drammatico.

— Leggiamo nel *Monde Musical* • Tra le Opere dei fratelli Ricci, quelle che ottengono maggior successo, quelle che compongono il repertorio dei teatri italiani sono: *Chiara di Rosenberg*, *Un'Avventura di Scaramuccia*, *Eran due o no tre*, *Chi dura vince*. È noto che il teatro italiano di Parigi manca di *Opéras-bouffes*. Qual cosa più facile per esso che far scelta tra le Opere comiche o nominate! Ma la direzione di questo teatro s'è ben guardata dal far questo. *Un'Avventura di Scaramuccia* fu ben data in Francia, ma fu il teatro di Versailles che la rappresentò la prima volta.

Finalmente una nuova Opera d'uno dei due fratelli Ricci ha ultimamente ottenuto un clamoroso successo, e per conseguenza fu giocoforza che il teatro Italiano si decidesse, e promette ormai il *Corrado d'Attamura* dopo la *Linda di Chamouriz*. Il poema, aggiunte lo stesso giornale, parlando del merito del libro del nostro Sacchéro, offre delle situazioni interessanti. Che cosa si vuole di più? Insomma *Corrado d'Attamura* è un'Opera che deve piacere in Francia •.

— Nello stesso giornale leggiamo • Lablache continua ad essere malato: alcuni giornali attribuir volero questa malattia, che a dir loro sarebbe simulata, a qualche malcontento dell'artista verso la direzione. Per conto nostro possiamo dire che Lablache è malato davvero; per ciò che riguarda i malumori ch'ei può avere contro il suo teatro, non ne sappiamo nulla, ma non ne saremmo punto meravigliati. Si sa in fatto che a Lablache figlio era stata assegnata una sola parte, a Parigi, quella di *Figaro nel Barbieri di Siviglia*. Ora anche questa gli fu tolta da Tamburini, cantante che compare in tutte le Opere. Non si negherà almeno che dal lato di Tamburini, e astrazione fatta di tutti i diritti ch'ei potrà avere su questa parte, non fu il suo un tratto da buona camerata •. Abbiamo voluto riportar queste righe per dar argomento a' nostriflettori di persuadersi, se pur ne fossero in dubbio, che non solo presso i teatri d'Italia si agitano le piccole passionelle artistiche tante volte indarno sferzate e derise, e che non i soli giornali teatrali della nostra penisola sono bravi nel fontanente e nel pigliar parte in certi pettegolezzi da camerino, che dovrebbero stimarsi immeritevoli di essere comunicati al pubblico. Giustizia volle però che riportiamo un passo d'un altro giornale ove il caso della indisposizione di Lablache è offerto sotto ben diverso aspetto. Ed ecco quanto leggiamo nella *France musicale* a proposito del teatro italiano di Parigi.

• Ci è erato di poter annunziare che la malattia di Lablache non è punto grave. Il grande artista ricom-

parirà quanto prima sulla scena della quale e' sarà per un pezzo la più solida colonna. Coloro i quali ebbero a dire che Lablache era più indispettito che malato, non conoscono il carattere e la bell'anima di questo artista. Alla fine dello scorso mese, quando gli si presentò il mandato dei suoi assegnati da firmare, egli ebbe a rispondere che non avendo cantato che una sol volta ci credeva dover rifiutar la somma che gli era dovuta in forza del suo contratto. Da questo tratto si può giudicare dei sentimenti di questo eccellente artista •.

— Il sig. Baffe, quel noto cantante inglese di nascita, ma educato alla scuola italiana, che i nostri filarmonici ricorderanno aver udito parecchi anni fa al Carcano, sta ora componendo uno spartito per l'Opéra-Comique di Parigi. Si dice anzi che sia già pressoché terminato. Il sig. Baffe si propone di fermar sua dimora in Parigi, ove darà delle lezioni di bel canto.

— L'Accademia delle Belle Arti presso il R. Istituto di Parigi, in una delle sue ultime sedute ha deciso, dietro proposta della sezione di musica, che c'era necessità di nominare un professore di composizione da sostituirsi al defunto Cherubini. I compositori che si offrono candidati al nobile impiego, sono, al dire dell'*Echo français*, i signori Adam, Berlioz, Bianchi, Caraffa, Douvres, Rigel, Thomas e Zimmermann. Nella prossima seduta l'Accademia chiuderà la lista de' candidati ch'ella ammette al concorso, poi in un'altra seduta essa discuterà i titoli rispettivi prima di fissare il giorno dell'elezione.

— Il ministro dell'interno (Parigi), avendo avuto notizia che il defunto celebre violinista Baillot lascia una vedova e una figlia senza altra risorsa che una pensione di 800 franchi, ha accordato alla signora vedova Baillot una indennità annua di franchi 4200.

— Al teatro reale dell'Opéra-Comique, a Parigi, s'è data giorni fa la prima rappresentazione d'una nuova Opéra-Comique di Scire intitolata: *Le Asioque*. A quanto se ne legge ne' giornali parigini, non è lavoro di importanza. • La musica di certo signor Mazas, è tale che, al dire della *Gaz. Mus. di Parigi*, non metterà sopra l'arte, essa non rinoverà punto le forme della melodia; essa non arricchirà certo di molto la scienza degli accordi di nuove combinazioni armoniche, e non aumenterà d'un filo le risorse della stromentazione d'altreonde già sì ricca a' nostri giorni; se non che il modesto autore di questo *Asioque* non ha punto tutte queste pretese. La sua nuova composizione è ben del genere dell'Opéra Comique, come la vogliono ancora molti amatori. Franco ne è e lo stile, chiaro le idee, ne mai il canto procede imbarazzato dall'orchestra •.

— Una nuova Opera di Auber, il celebre autore della *Muta di Portici*, al presente direttore del R. Conservatorio di Parigi, si sta provando al teatro dell'Opéra-Comique.

— Nel voto dell'aggiornamento della fondazione di un terzo teatro lirico, la Commissione speciale dei teatri regi di Parigi, si occupò di a migliorare al possibile la situazione de' giovani compositori francesi che si lamentano di non poter far rappresentare i loro primi saggi al cospetto del pubblico. Essa emise il voto che delle rappresentazioni di nuove partiture teatrali abbiano ad aver luogo una volta all'anno al reale Conservatorio di musica e di declamazione, e stabilì le basi di una combinazione che non potrà non riuscire utile all'arte e agli artisti senza pregiudicare in verun modo l'esercizio lucrativo dei teatri, il cui numero e la concorrenza inducono conseguenze sì funeste.

— È ormai presso che certo che il celebre violinista Bériot sarà nominato al posto di professore di violino al R. Conservatorio di Parigi, in luogo del defunto Baillot.

— Trovasi a Parigi il signor Rosenhain, celebre pianista; si assicura, così la *Gaz. Mus. di Parigi*, ch'ei cederà quest'anno al desiderio manifestato sì spesso da diversi pianisti, inoltrati negli studi, di aprir loro un corso di insegnamento pratico, nel quale si eseguiranno specialmente dei pezzi concertati di tutti i grandi compositori di pianoforte, da Scarlatti e Bach fino a' nostri giorni.

— AMSTERDAM. La decima sessione annuale della società dei Paesi-Bassi per l'incoraggiamento dell'arte musicale, venne presieduta ad Amsterdam, durante gli ultimi giorni d'agosto del 1841, dal signor I. De Vos Woz. Il rapporto concernente i lavori delle varie sessioni, durante il decoro anno societario, ha messo in chiaro lo stato florido delle scuole e delle società di canto ed il progresso degli allievi che studiano l'arte a spese della Società, tanto al Conservatorio dell'Aja quanto presso gli stranieri. Diversi giovani compositori hanno meritato il voto e gli incoraggiamenti della Società; la quale ebbe a deplorare la perdita di uno dei suoi membri emeriti più zelanti nella persona di Paër, il celebre compositore italiano.

— A Londra al *Covent-Garden*, ove la musica classica italiana è tenuta in grande venerazione, si sta ora studiando *Martino* d'Alfieri di Giunone, e si ha lusinga che esso avrà piena riuscita, stante le cure che si pongono a che quest'area musica sia eseguita colla più squisita precisione. Il direttore del teatro e i principali cantanti sono persuasi che non dessi per mano ai capolavori dell'antica scuola italiana se non vi ha la certezza assoluta che abbiano ad essere interpretati con superior gusto ed intelligenza. A questo modo utile simili partizioni non riesce difficile agli intelligenti e alle persone colte il comprenderne le bellezze.

— ATENE 4 ottobre. - Il teatro della nostra Capitale, chiuso da più di dieci mesi sarà quanto prima riaperto, mercé le sollecitudini del Governo greco il quale ha dato di recente a questo stabilimento una nuova organizzazione. Ecco le disposizioni principali dell'ordinanza emanata a tale scopo. 1° Il teatro della città d'Atene è certo in teatro nazionale, 2° sui fondi destinati alla pubblica utilità gli verrà assegnato un annuo sussidio maggiore o minore secondo le circostanze. 3° Si rappresenteranno su questo teatro la Tragedia, la Commedia, l'Opera in musica, il Ballo. 4° Tutti gli anni vi si rappresenterà, se è possibile, alcuno dei capolavori drammatici dell'antica Grecia che si trasmisero interi fino a noi. 5° La Direzione del teatro verrà posta sotto la sorveglianza di un comitato di sei membri i quali verranno nominati dal ministero. È inutile l'aggiungere che questo comitato verrà composto di persone stimate per alta coltura, spedito sentimento delle arti teatrali, e distinta posizione sociale. Lo spirito di speculazione e l'ignoranza non potranno in verun modo far deviare questa suprema commissione dirigente dalle norme che si è proposte, il cui scopo è favorire il progresso intellettuale e morale del popolo, non ascoltare la sua vana curiosità con frivoli e scipiti spettacoli, suggeriti dall'avidità amor del guadagno.

— A queste notizie date riguardanti il teatro nazionale di Atene, aggiungasi quest'altra tratta dal *Menestri*, che cioè quel teatro deve aprirsi colla tragedia di *Sofocle l'Antigone*, coi cori musicali dal sig. Mendelsohn-Bartholdy.

— Lunedì scorso, al teatro del *grand'Opéra* di Parigi dovevasi eseguire il grande *Sinfonia trionfale e fiere* di Berlioz dall'orchestra de' teatri coll'aggiunta di altri settanta suonatori.

— Un gentile anonimo ci avvertì di un errore incorso in uno de' nostri articoli su Mozart. In esso articolo abbiamo detto che il gran compositore produsse il suo *Mitridate* sul teatro della Scala nel carnevale del 1771. Ora come poteva essere ciò, se il teatro della Scala non si aprì che nel 1778 coll'Opera di Salieri *l'Europa riconosciuta*? Lo sbagliò e grosso, e dobbiamo correggerlo coll'avvertire che non fu già al *Teatro della Scala*, ma si al *Teatro Ducale* ove si diede per la prima volta il *Mitridate* di Mozart. Però notiamo al sig. anonimo che nel nostro fallo non entra per niente il sig. Felis, e la colpa di esso è tutta nostra, ed è da attribuire in parte al non essere noi abbastanza vecchi da poter ben precisare le date storiche riguardanti le nostre scene teatrali; il che per altro non è un gran male!

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI
DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.
DI GIOVANNI RICORDI.

IMPROMPTU BRILLANT
pour le Piano
SUR L'OPÉRA
LA MASCHERA
PAR
ED. WOLFF

43878 Fr. 2 75.

SAFFO
MUSICA DI
G. PAGINI
ridotta per Pianoforte
nello stile facile
DA
LUIGI TRUZZI
(Fascicolo 462 al 472 della Raccolta delle Opere sotto il titolo *Souvenir des Opéras modernes*)
L'Opera completa Fr. 14.
Vendesi anche in fascicoli separati.

GRAND DUO
pour Piano et Violoncelle
SUR L'OPÉRA
LUCREZIA BORGIA DE DONIZETTI
PAR
ED. WOLFF ET AL. BATA

43911 Fr. 5 80.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 48. DOMENICA
27 Novembre 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• La musique, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, sonnet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir. •
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omenoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ecc. vorranno essere mandati franchi di porto.

AVVERTIMENTO

« Col foglio di Domenica prossima si darà ai signori Associati la tanto lodata aria « Pria che spunti in ciel l'aurora » nel *MARRIMONTO SEGNERO*, di Cimarosa. Questo pezzo sarà lottavo dell'Antologia Classica Musicale, il cui primo volume di 136 pagine verrà compito quanto prima con altro pezzo scelto ».

COSTUMI TEATRALI

LE OPERE DI RIPIEGO

RIFFLESSIONI UMRISTICHE

Chi non fosse punto informato dei costumi teatrali italiani d'oggi crederebbe che, allorchando si va a dispeppellire dal suo obbligo una vecchia partitura per regalarla al colto pubblico d'un qualche teatro di primo ordine, questo si faccia o nel caso in cui le parti di quell'opera calzino così bene alla varia capacità artistica de' cantanti cui vuolsi affidare, che costoro abbiano a farci una figura magnifica e a mettere in delizie gli uditori, ovvero nell'altro caso del merito si splendido, si sublime della musica, per cui anche un'esecuzione imperfetta non valga a scemarne il prestigio, e tant'è tanto l'effetto debba essere più che strepitoso... Ma il poverino che formasse questo giudizio ogni qualvolta gli venga veduto, sui cartelli del nostro gran teatro, l'annuncio di un'opera di antica data richiamata all'onore della scena dopo più e più anni di letale silenzio, si ingannerebbe della grossa.

D'ordinario avviene all'incontro che la scelta delle opere vecchie che si riproducono sui primari teatri italiani è dettata o da ragioni di camerino o da meschine convenienze tecniche, o da pretese vane e imperiose che fanno alle pugna col retto senso artistico, e mettono sott' ai piedi quell'alto discernimento e criterio che presieder dovrebbe alla superiore direzione delle cose teatrali. Il pubblico è noiato dell'aver udito per chi sa quante sere uno spartito, e c'è quindi la necessità di mutare lo spettacolo musicale, e non si ha il pronto uno spartito, appositamente composto pe' cantanti della stagione? — La è cosa subito fatta: si misura un tanto la spugna l'estensione della voce della prima donna (per la quale di solito si hanno i primi riguardi) e sol che si trovi che la tessitura della parte di soprano di un dato spartito, nota più nota meno, si attagli alla meglio a quella dell'or-

gano vocale di madama la protagonista, e si offre a mettere in ispecio le sue così dette risorse di gola, e ci sia per pezzo di sortita una cavatina di bravura da imporne ai bevigrosso, ed infine dell'opera qualche grand'aria a strepitoso effetto, tanto per finire lo spettacolo colle consuete smanie tragiche... e la scelta è bell'e fissata! Che poi le altre parti dello spartito combininno più o men bene coi mezzi di voce degli altri cantanti, questo poco importa; o pel meno si fa presto con quattro tirate di penna a smozziare i passi troppo alti, a tirar su pel collo i troppo bassi; qui a levar un'agilità al tenore se il tenore non sa cantare che semiminime a mo' de' solfeggi de' principianti, là ad incastrare una cabballetta a note sincopate per il basso, se il basso ha gusto per questo genere di frasi a singulti; un'aria si abbassa d'un tuono, un'altra si alza d'un semituono; e se occorre, si taglia, si accorcia, si trasporta, ecc. I maggiori guai si presentano nei pezzi concertati! Ma non per questo c'è da prendere sgomento: a tutto si trova rimedio... ed alla peggio poi c'è la banda militare sul palco (la quale nei finali d'oggi non manca mai, e perfino i più dotti maestri non si fan riguardo d'introdurvela, se anche la scena avvenga in una stanza da letto con alcova, o in un gabinetto!) c'è la banda sul palco, dicevamo, la quale soffierà a tutto pulmone e picchierà mazzate nella gran cassa, e farà quel maggiore strepito che si può: così le stonazioni e le armonie storpiate, e le concertazioni contorte, e tutti insomma i guasti, ingiunti dalla necessità di accocciare le parti dello spartito alla voce e ai mezzi de' cantanti pei quali non fu scritto, tutti questi guasti si mascherano l'un l'altro con pietà fraterna, e si smarriscono e si confondono nell'informe frastuono di una stromentazione che gli ammiratori di certi capolavori musicali d'oggi eliamano del genere grandioso, ma che noi diremo brivamente baccanale.

Il pretendere poi (come vorrebbero alcuni pochi intelligenti o i *sostitici* della nostra stampa), che la scelta delle opere vecchie cadesse di tanto in tanto su taluno de' pochi spartiti classici della buona scuola italiana, o su qualche grandiosa opera dei più celebri maestri ultramontani, udita e acclamata in tutte le non ultime città del mondo incivilito e non mai date in Milano, il pretendere questo là è cosa da far sorridere chi conosce e osserva da vicino l'organizzazione dei primari teatri d'Italia, e sa quindi che per costume inalterabile non si danno tra noi opere vecchie che come *Opere di*

ripiego, e che quando si parla di *Opere di ripiego*, è sott'inteso che, salvo i rattoppamenti di cui si è detto sopra, per il resto bisogna andar alla spiccia o come a dire a tamburo battente, nè c'è da rompersi il capo, o gettar tempo a far il numero di prove necessarie. Un tratto che i cantanti e i cori (battuta innanzi o battuta indietro più o meno non fa) abbiano imparato a star in tempo, e a tener ben d'occhio la punta dell'archetto del capo violino, un tratto che siensi fissati i punti di fermata o *corone* dove la cantante protagonista o il basso o il tenore si propongono di sciornar fuori una qualche barocca volata, un tratto che siensi alla bell'e meglio stratagliati a colpo di forbice o rimpastocchiate i foglietti delle parti, sia di canto che d'orchestra, tutto il resto poco conta, e l'opera, o a dritto o a rovescio, o di buon passo o zoppicando deve andar in iscena. E cosa convenuta!... Voi dunque ben vedete che guai se, dopo tanto tempo che non ci son più dati a gustare, avessero a riprodursi a questo modo i capolavori dei Cimarosa e dei Paisiello, ovvero le grandi composizioni dei Cherubini, dei Meyerbeer, degli Spontini, dei Mayr, degli Auber, degli Spoor! — Dunque, e finché le consuetudini teatrali, oggi ricevute come leggi inviolabili e venerate, non si mettano sossopra per riordinare le condizioni della scena lirica italiana su basi più conformi alla buona logica artistica, è mestieri comportare in tutta pace che le cose camminino sulle grucce come per lo addietro, e tanto peggio per coloro ai quali fa dispetto, anzi ira, il veder la povera Musa delle crome e delle biscome troppo spesso malmenata e invilita come fosse una fantesca da bettola, o una eroina da burattini. B.

CRITICA

DE' COMPOSITORI-PIANISTI ITALIANI

ed in ispecie di GOLINELLI.

L'Italia che in ogni ramo delle belle arti ebbe preminenza, ed alla quale le altre nazioni sempre si rivolsero in traccia del bello che in essa si ha e si sente, e di cui altrove si disputa, l'Italia, la terra dal genio prediletta, ebbe ben anco a produrre i primi saggi di composizioni per cembalo, istromento contrassegnato dapprima con varie denominazioni come di *claviciterio*, *spinetta*, *clavicembalo* e finalmente mercè le importantissime modificazioni ed aggiunte del nostro Bartolomeo Cristofori, da

istromento a corde pizzicate divenuto di percussione, prima della metà del secolo XVIII, venne chiamato *pianoforte*.

Nelle *Toccate e partite d'intavolatura per cembalo* pubblicate in Roma nel 1615 dal ferrarese Girolamo Frescobaldi si osserva che lo stile della musica destinata a questo istromento cominciò a distinguersi da quello adoperato ne' pezzi per organo, e perciò il Frescobaldi dai migliori scrittori è tenuto come il capo della prima epoca musicale per cembalo, e le sue *Toccate* verranno ognora additate quali memorabili monumenti d'arte. - Poco dopo Bernardo Pasquini, Polarolo, Lotti, Vinaccesi e Casini mostrarono non meno abili compositori per organo, che per cembalo. - Gasparini quindi, approfittando delle invenzioni de' suoi predecessori e coetanei, nell'*armonico pratico al cembalo*, edito nel 1685, porgendo le regole per formare un sicuro accompagnatore, stabilì ben anco alcuni principii di digitazione ed introdusse adeguate norme relative alla cavata di suono. Egli ebbe il vanto di essere stato uno dei maestri dell'incomparabile Benedetto Marcello, che pure ideò varj forbiti squarci per cembalo, e di aver formato il celebre Domenico Scarlatti, le cui *Lezioni colle fughe*, preclari modelli di musica classica, vennero ammirate ed imitate in tutta Europa, ed oggidì ancora con profitto consultansi dai veri studiosi.

L' eruditissimo Padre Martini, pubblicò a Bologna alcune difficili sonate di uno stile originale e pregiate come concepiimenti di un ordine sublime. - Orazio Mei lasciò in manoscritto de' concerti e delle fughe che nella loro novità aggradirono agli intelligenti. - Verso il 1730 tributaronsi infiniti elogi a Maria Teresa Agnesi (sorella della tanto rinomata Maria Gaetana) la più abile pianista de' suoi tempi in Italia: essa dedicò molte applaudite sue sonate all'Imperatrice Maria Teresa, procacciandosi grandi onori. - Manfredini, Ruttini, Bontempo, Gherardeschi e l'aureo Boecherini, il precursore di Haydn, arricchirono la musica per cembalo di non pochi pezzi, ch'ebbero qualche voga presso i cultori del secolo passato. - Sarti, Galuppi e più recentemente Paisiello ed altri autori drammatici, che troppo lungo sarebbe qui nominare, non isdegnarono rivolgere i loro studj all'istromento che serviva di fido interprete alle loro ispirazioni prima che venissero prodotte in teatro.

Da questa enumerazione di quelli che fra noi con maggiore o minor successo lavorarono pel cembalo prima del celeberrimo Clementi, ognuno agevolmente può convincersi che in Italia nel XVII e XVIII secolo non fuvi penuria di compositori pianisti. -

Corticelli, allievo dello Scarlatti, trasmise gli eccellenti precetti del suo maestro a Clementi, da' suoi contemporanei onorato del titolo di *Padre del pianoforte*. Di questo sommo Kalkbrenner, nel suo giovevole *Metodo*, ragiona ne' seguenti termini che noi godiamo riportare, affinché col savio giudizio di uno de' più grandi pianisti alemani, i nostri lettori possan esser fatti consapevoli della superiorità in rapporto alla musica di pianoforte acquistata da un autore Italiano.

« Quegli che meglio di ogni altro ha scritto per pianoforte, ed il quale ha per così dire tracciato il sentiero che noi teniamo, egli è Clementi. Nato a un dì presso all'epoca dell'invenzione del pianoforte, e

dotato di un genio superiore, conobbe tantosto il vantaggio che trar si poteva da tale istromento: la sua opera seconda composta 72 anni or sono (1770), attesta ciò ch'io dico. La seconda sonata in *do*, il cui principio è per ottave, e la quarta in *la*, sono da sé capi d'opera e fanno chiaramente scorgere quanto abbia il Clementi lasciato indietro i suoi predecessori. Le sue opere più rinomate sono gli *Studj* o *Gradus ad Parnassum*, e le Sonate, tanto queste che quelli mirabilmente adattati onde conseguire un perfetto meccanismo e formarsi ad una buona scuola. Clementi è il più vigoroso pianista da me sentito: egli a meraviglia eseguiva le ottave sebben di braccio; il suo meccanismo nulla lasciava a desiderare. »

Le composizioni per cembalo che per lungo tempo erano rimaste circostrate ad un genere più o meno legato, in cui le dita delle due mani spessissimo suonavano a quattro o cinque parti reali in un sistema più armonico che melodico e con un risultato alquanto arido, all'apparire del romano pianista variarono di carattere, si svincolarono dalle sofistiche contrappuntistiche, acquistarono nell'istesso tempo maggior dolcezza ed energia, e divennero ad un tratto più brillanti e cantabili come si conveniva alle notevoli innovazioni introdotte negli stromenti, i quali allora pervennero ad una potenza ed estensione di suoni non mai prima raggiunte.

Ognuno potrebbe supporre che il nome ed i lavori di Clementi avesser dovuto eccitare molti studiosi italiani a seguirne le tracce. Tutt'altro avvenne. L'autore del *Gradus ad Parnassum* fra noi non ebbe molti imitatori; nel novero di questi, se male non ci apponghiamo, indicaronsi solamente un Ferrari, un Luigi Lamberti, un Agostino Perotti ed un Asioli di cui più innanzi parleremo, e l'arte del pianoforte in Italia, dall'epoca di Clementi a tutta la prima terza parte del corrente secolo, non contò alcun seguace che abbia conseguito di accrescere le glorie del proprio paese presso le oltrealpine nazioni. Pertanto le opere di Cramer, Dussek, Steibelt, Beethoven, Weber, Hummel, Field, Moscheles, Kalkbrenner, Herz, Czerny, Bertini, Chopin, ecc., soverchiarono di tal fatta le scarse produzioni indigene, che, regnando quasi da dispotiche, indussero trascuranza e disprezzo per le composizioni de' nostri pianisti, i quali certamente sarebbero meglio riusciti se il pubblico colle lodi li avesse incoraggiati e se ogni sorta di lucro non fosse stato conteso alla maggior parte di quanto essi pubblicarono.

Infatti l'illustre Asioli, che all'età di otto anni avea già composto e suonato varj concerti, ed a cui dovesi un compiuto *Metodo per clavicembalo*: Basily e Soliva forse avrebbero potuto emulare i più insigni autori esteri, se a preferenza si fossero applicati a scrivere per pianoforte. Lanza, Negri e Trevani si sarebbero innalzati a più onorifica meta se, per trarre qualche profitto dal loro ingegno, non avessero dovuto consumare le intere giornate a dar lezioni. I pochi quantunque ottimi lavori pubblicati dal Manna non bastarono per dare speciale fama al nome ed alla patria di lui. Se si vuole, potrebbero pure nominarsi. Giorgetti pe' suoi *sestetti*, Calegari, Colla Gordigliani, Andreatini, Matthey, Borgata, Macario ed altri de' quali ora non ci sovviene. L'esimio Fanna, Cerimele e

Corticelli nell'ora scorso decennio furono i più fortunati: le loro opere vennero dai nostri dilettranti ricercate ed alcune ben anco ristampate in Francia ed in Germania; così dalle loro fatiche avessero potuto ricavare un congruo utile!

Non deve tacersi di Pollini il quale pel lungo suo soggiorno in Milano, e per aver qui composto e fatto pubblicare tutte le sue opere, quand'anche di origine alemana, potrebbe quasi esser ascritto fra gli italiani pianisti che fiorirono poco dopo Clementi. Lo stile di Pollini è puro, legato e sempre accurato: nelle composizioni di lui trovansi spesso eccellenti brani a varie parti distribuite con singolare maestria. Questo chiarissimo autore si rese assai benemerito all'arte pel suo diligente *Metodo*, adottato da tutte le scuole d'Italia.

Eccoci finalmente all'epoca in cui la musica di pianoforte da Talberg e da Liszt venne portata ad esser simultaneamente melodica e brillante, ed insieme forte di varii accompagnamenti, spingendola ad un punto tale di difficoltà e di complicazione da sembrare che oramai due sole mani non possano più bastare ad eseguire l'intricabile sciamè di note da cui sono piene zeppe le mere pagine di più recenti pezzi per pianoforte, ed eccoci eziandio all'epoca nella quale i nostri pianisti già conosciuti, come per esempio Fanna, raddoppiarono i loro sforzi e cambiarono di maniera per uniformarsi alle esigenze della giornata, ed in cui si osservarono non pochi giovani italiani entrare animosi nell'arringa pianistica, producendo de' pezzi che per effetto, se non per originalità, potrebbero gareggiare colle applaudite *fantasie* in questi ultimi anni a noi pervenute da Parigi e da Vienna. Primo tra questi si è Döhler, come tutti sanno, nato ed educato a Napoli, non solo per la sorprendente sua esecuzione, ma ben anco per le belle sue produzioni posto nel rango delle sommità del pianoforte, ora più festeggiate in Europa. Di esso abbiamo già ripetutamente parlato in questo stesso giornale. Devonsi poi encomiare il conte De Alberti, e Gambini, i quali, dilettaudo se stessi, riescono di soddisfazione e giovamento a coloro che ricorrono alle scelte loro pubblicazioni; e a titolo d'incoraggiamento si ama far menzione del torinese Unia, allievo di Hummel, di Maglioni, Fontana, Magazzari, Fasanotti, Croff, Sangalli ecc., per finire con Gollinelli, precipuo scopo di questo articolo.

Is. C.

(Sarà continuato)

CRITICA MELODRAMMATICA

BIANCA DI BELMONTE, tragedia lirica del sig. A. Carozzi, musicata dal giovane maestro sig. Carlo Imperatori.

(Milano I. R. Teatro alla Scala, la sera del 22 corr.)

Fallaci opinioni dominanti in fatto di generi e scuole musicali. - Spirito d'esclusione d'annoso al progresso dell'arte. - Applicazioni, ecc.

Il poco felice esito di questa *Bianca di Belmonte* fu da taluni attribuito all'aver voluto il giovane maestro farsi seguace, nel suo primo saggio melodrammatico, di una scuola musicale al tutto contraria alla italiana, sia nelle forme, sia nel concetto. A nostro giudizio questa opinione è doppiamente erronea, ed è figlia di un pregiu-

dicato spirito di esclusione che tra noi non sarà mai abbastanza combattuto. Ciò che veramente costituisce il reale valore di ogni musica non è già l'appartenere essa piuttosto a un genere che ad un altro, l'essere piuttosto della maniera italiana che della francese o tedesca, ma sì la maggiore o minore ispirazione, il più o men vivo e profondo sentimento, il gusto più o men fino e sagace con che ella appare dettata. Il vero bello dei prodotti artistici risulta non da altro che dalla essenza intima del pensiero, e questo se scaturisce veramente da una fantasia e da un cuore ispirato, non può non vestirsi della forma ad esso più conveniente e foggarsi al modo più conforme alla sua natura. Ora codesta forma, codesto modo, sian pure piuttosto d'una che d'altra indole o essenza, ma dal momento che nacquero contemporanei al pensiero, dal momento che furono, come a dire, una condizione necessaria della sua generazione, non si potrà mai se non a torto affermare che e' non sono nelle sane dottrine dell'arte, nè ammissibili dal buon gusto. — Certamente che un compositore non giugnerà mai a questo punto di poter dar vita a' suoi pensieri musicali nel modo il più conforme alla natura di questi, e pertanto il più acconcio ad offerirveli sotto la più efficiente loro sembianza, se prima non avrà compiuta la sua tecnica educazione in modo che, all'atto dello scrivere, la scienza gli sovenga quale ministra fedele e vigile, e come aiuto possente ad ogni bisogno della incerta e agitata fantasia. Ma data la supposizione che lo scrittore di musica sia sicuro di tutti i mezzi della dottrina, si sieda pure al tavolino ne' momenti che il suo cuore gli batte per caldo affetto, e l'istinto di creazione si agita nella sua mente, e non dubiti che quanto gli verrà vergato dalla magica sua penna non sia conforme alle alte norme del bello dell'arte, indipendentemente da ogni puerile o sofistica distinzione di generi, di scuole o di maniere. Verità e sentimento, ecco le due condizioni necessarie a che la fantasia, assorellata alla scienza, dia alle produzioni artistiche il diritto di commovere gli animi e rapire l'ammirazione. E per quanto riguarda in più peculiar modo la musica, fate un tratto ch'ella non manchi degli elementi or accennati, indi state pur certi che, indipendentemente dalle vane distinzioni di genere e di scuola o italiana o tedesca, od araba, se vi piace, ella sarà nè più nè meno quel che deve essere per trascinarvi ad applaudirla come incautevole. Rossini, che in tanti suoi capolavori del proppo genere italiano, vi rapiva all'entusiasmo, scrisse pure *Le Comte d'Ory*, *Le siège de Corinthe*, *Le Moïse* e *Le Guillaume Tell*, opere insigni nelle quali le forme e i disegni di foggia straniera non tolgono per nulla all'efficacia di una ispirazione sfavillante, ma anzi la soccorrono e la avvigoriscono perchè esse sono appunto le forme e i disegni che nacquero spontaneamente e ad un getto medesimo coi pensieri e colle immagini, e quindi nè altre nè diverse da quel che sono e potevano essere. — E senza ricorrere all'arcifiamme de' compositori, limitiamo pure i nostri esempi a Donizetti, ed anche, se volete scendere un po' più abbasso, a Marliani! Quanto, dal più al meno e secondo la diversa portata dell'ingegno, non furono essi immaginosi, ridondanti d'affetto e geniali nelle loro musiche del genere francese! — Or perchè questo, se non se per la semplice ragione

che seppero essere ispirati prima di tutto, poi sagaci nell'avventurare i loro pensieri musicali sull'ali di forme nuove e ardite, ma felici perchè appunto più convenienti all'indole di quei pensieri musicali? Ed ove voleste obbiettare che essi recarono alcun chè del fare italiano nelle forme della musica francese, noi replicheremmo che coll'aver ottenuto il generale applauso appunto con questa specie di fusione dei due generi, dal quale ne derivò un terzo al tutto nuovo, provarono con argomento abbastanza vigoroso la vacuità dell'opinione di coloro che impor vorrebbero un' esclusione o, come a dire, un monopolio di genere e di scuola!

Or, per tornare al punto dal quale abbiamo preso le mosse, diremo che non è già da farsi rimprovero al giovine esordiente signor Imperatori d'aver seguito le orme piuttosto dei migliori tedeschi compositori anziché degli italiani nella scelta delle forme dei pezzi e delle maniere dello stile, ma sì piuttosto, che nè la fantasia nè il sentimento non siano venuti in soccorso a lui come venivano a quegli insigni, e che l'essersi appigliato piuttosto alle norme dell'una che dell'altra scuola fu effetto di una determinazione calcolata, anziché bisogno o parte della ispirazione stessa. — In oltre poi, osserviamo che l'autore della *Bianca di Belmonte* addimostri bensì, in alcuni squarci e in ispecie nei primi pezzi della sua partitura, di avere a lungo e molto studiosamente versato sulle opere degli Haydn, dei Mayer, dei Mozart, ecc., ma in altri, in ispecie nelle arie, ei non si chiarisce punto contrario alle più note foggie italiane. ed adopera anzi strutture e disegni, anzichè usati, e quasi dicevamo volgari. Ommettendo di occuparci a spingere più addentro le nostre osservazioni analitiche intorno ad un' opera destinata a non più ricomparire, almeno per ora, sulle nostre scene, riassumeremo il giudizio che di essa vogliamo proferire, nelle seguenti parole.

Il signor Imperatori, a nostro credere, nel suo primo saggio, anziché di assoluta incapacità o povertà di dottrina, diede prova di inesperienza, e di timidezza o renitza di ingegno. Di inesperienza, in quanto che ad ogni piè sospinto si addimostri ignaro non solo dei grandiosi effetti teatrali, ma e ben anco delle più ovvie malizie sceniche; basti osservare la soverchia lunghezza dei pezzi, il loro procedere tardo e stentato, la monotonia degli sviluppi melodici, e dei giuochi stromentali, il farraginoso ingombro degli accompagnamenti (1) che ben di rado lasciano la voce del cantante espandersi in una libera e dolce atmosfera, ma la soffocano nella densa nebbia di accordi talora troppo astrusi, talora disgustosi per dissonanze scorrette e inconvenienti: di timidezza e renitza d'ingegno, in quanto che, forse pieno della buona voglia di liberarsi al tutto dallo stile teatrale per eccellenza e pittoresco, non osò porsi in piena e dichiarata opposizione col gusto di coloro che tra noi condannar vorrebbero l'arte a rimanersene stazionaria, e procedette quindi esitante, pauroso, anzi sgomentato tra i vecchi e i nuovi

(1) In proposito dello stromentale del sig. Imperatori osserveremo che, sebbene in taluni luoghi del suo spartito sembri pretendere alla elaborazione tedesca, e molto lontano dal poter vantare la dotta e ben calcolata semplicità e grazia e vigore sempre caratteristici dei buoni compositori di questa scuola.

modi, tra le forme convenzionali e ormai viete, e quelle che imperfette gli suggerì la memoria degli studj fatti su buoni modelli, e non seppe stampare verun'orma nè originale nè sicura, ma si snarrì in un inestricabile labirinto di elementi eterogenei.

Non sappiamo in vero, nè ci cale di sapere quel che penseranno i lettori superficiali di ciò che or stiam per dire, ma non esitiamo ad affermare che, malgrado le severe censure cui sottoponemmo lo spartito del sig. Imperatori, noi crediamo scorgere in esso qualche promessa di un onorevole avvenire. Sono assai pochi coloro tra i giovani compositori italiani, i quali accennino di possedere la forza di ingegno e di volontà e la dottrina necessaria a soccorrere ai tanti bisogni attuali della musica teatrale italiana. A nostro credere sarebbe ingiustizia il negare al giovine autore della *Bianca di Belmonte* il diritto di pretendere pel futuro a un piccolo posto tra costoro.

Egli, non ne dubitiamo, saprà persuadersi che lo studio de' grandi compositori, a qualunque scuola appartengano, per riuscire a buon frutto debb'essere non servile nè pedantesco, ma guidato da fino discernimento e buon gusto, e che nelle arti, ove manca l'ispirazione e il sentimento naturale del bello, ben difficilmente può supplire il solo sforzo della scienza.

La scienza, anche quando e somma, deve farsi aiutatrice del genio, non pretendere a surrogarlo; quando poi è imperfetta o dubbia, diventa funesta a chi si pensa di potere sostituirla all'ispirazione e al sentimento naturale del bello.

B.

NECROLOGIA.

FRANCESCO CLEMENT.

Francesco Clement, Primo Violino, Direttore d'Orchestra al teatro della Wien a Vienna, nato quivi nel 1787, è morto nell'or decorso ottobre. Artista affatto singolare egli fu uno de' più felici improvvisatori sul pianoforte, quantunque non facesse mai professione di questo stromento. La ben difficile *ouverture* del *Flauto magico* fu da lui eseguita sul pianoforte in ischerzo con tempo tanto rapido, che niun violino poteva raggiungerlo (1). Le sue fantasie sul cembalo erano interessantissime; egli svolgeva, all'improvviso, al cospetto del rapido uditore, una serie di bei motivi delle opere antiche e moderne, suggeritigli dalla sua rara memoria. Sembra incredibile, eppure è così: Clement, dal sentire una sola volta anche componimenti grandi, li eseguiva all'istante sul pianoforte con una giustezza stupenda, e con le più sfumate gradazioni. In qualità di concertista di violino seppe nella sua gioventù vincere difficoltà grandi e straordinarie sul suo stromento. Ebbe poi una particolare abilità nel suonare a vista le cose più difficili. Invitato una sera ad eseguire un quartetto di Mozart, la sua parte cadde casualmente in terra, somite appena le prime battute; il domestico, levandola tosto la mise sul leggio a rovescio, ed egli eseguiva medesimamente il primo allegro. Poichè gli assistenti gliene manifestarono la loro ammirazione, ei disse esser ciò per lui una bagatella, ed eseguì l'intero quartetto colle note a rovescio. Clement possedette pur anco una grande abilità di fornire sull'istante una specie di armonica con bicchieri (aumentando e diminuendoli il liquido), e di eseguire su di essa le più difficili variazioni. Invitato a lauti pranzi e fra amici, seppe sovente rallegrarli con siffatte sonate armoniche. La fisionomia di questo artista straordinario era molto interessante e geniale; il suo contegno semplice, e la sua conversazione gradevole (egli somigliava alquanto a Bellini).

(1) E il traduttore di questo articolo, preso dalla *Gazzetta musicale di Vienna*, si ricorda ancora molto bene di esser stato presente un giorno all'esecuzione del *Flauto Magico*, in patria, precisamente dietro Clement, il quale dirigeva come capo d'orchestra. Alla metà della sinfonia gli si ruppe il cantino (corda di mi). Il suo vicino gli esibì tosto il suo violino; ma Clement lo ricusò, e dirisse quasi l'intero primo atto con sole tre corde sul violino.

NOTIZIE VARIE.

— MILANO. La mattina della scorsa domenica il nostro Ricordi diede nelle sue sale un molto distinto trattamento musicale. Si cominciò colla Sinfonia della Linda di Chamouniz dell'illustre Donizetti, eseguito ad otto mani con bella maestria dai signori Mazzucato, Fasanotti, Croff e Ricordi.

Nella mattinata musicale del Ricordi si distinse il signor Hermann, il quale eseguì con agilità e sicurezza di mano una sua fantasia per pianoforte sopra due motivi di Bellini, in cui due altre fantasie sui pensieri del Nabuccodonosor.

— VIENNA. (Da lettera 15 cor.) Giovedì scorso più di mille parti nella vastissima Cavallerizza dell'I. R. Corte eseguirono il *Giuda Macabeo* di Haendel.

— PARIGI. *Académie royale de musique. Le Faucheur-fantôme*, opera in due atti, poesia del sig. Foucher, musica del sig. Ditsch, fu varinamente giudicata dai giornali parigini.

Ma è la musica? — Oh quanto alla musica, esclama la France Musicale, quanto alla musica c'è molto da dire: essa è profonda, è dotta; è corretta e robusta, massimamente quando cantano i cori.

La Gazette Musicale de Paris che professa principii d'arte diversi da quei della France Musicale si esprime in questi altri termini. « La musica del sig. Ditsch reca l'impronta di molto studio e scienza; essa spirava un'aria distinta di buon gusto e d'eleganza non difetta di tinte vigorosamente soprate.

(1) Ne fu fatto cenno nel N. 40 di questa Gazzetta e ne riparleremo.

onorevole e che gli sarà messo a conto e gli gioverà pel suo avvenire ».

— Al teatro reale dell'Opera-Comique fu riprodotto giorni fa il capolavoro di Herold, il *Zampa*, questa musica deliziosa nella quale le elaborate bellezze del contrappunto sono profuse al solo scopo di dar più vivo spicco all'originalità dell'ispirazione melodica, e di prestare al linguaggio musicale il vigore necessario alle molteplici esigenze della scena.

Quando questa bellissima opera di Herold si diede anni fa alla Scala, il pubblico non ne poté gustare i pregi distinti che la fanno sì stimata nel concetto dei buoni intelligenti, e ciò fu in parte per colpa dell'impurità esecuzione, in parte per forza dei pregiudizii che allora, più che al presente, dominavano contro ogni musica di genere non italiano.

Su questo soggetto della varia e pregiudicata distinzione di generi di musica e di scuole che si fa dai chiaccherini superficiali, oltre il già detto nell'articolo sulla *Placide Belmonte*, torremo quanto termina con proposito più risentito. Dal fare che il pubblico musicante della nostra Italia si formi un'idea più o meno giusta del modo di sciogliere questa questione, dipende, a nostro giudizio, in gran parte l'avvenire dell'arte melodrammatica italiana.

— Al Teatro Italiano si dispongono le prove dell'Anna Bolena di Donizetti. Il genio fecondo del celebre nostro maestro sta per fare nella corrente stagione le spese principali di quella scena, dedicata al culto delle migliori nostre produzioni melodrammatiche.

(1) Leggiamo ora nei giornali parigini che la Linda di Chamouniz fu data al Teatro Italiano la sera del 18 cor. e v'ebbe esito felicissimo. Il *Moniteur* loda la forma e lo stile di questo spartito per una severità e giustizietà superiore a quanto offrono in questo proposito le altre opere di Donizetti scritte per l'Italia.

— Il detto Teatro Italiano di Parigi ha riprodotto ultimamente la Norma di Bellini nella cui parte di Adalgisa esordì felicemente madamigella Nisen. La Grisi nella parte protagonista (così la *G. M. de Paris*) fu energica, passionata, e saggiamente come al solito. Si teme che quanto prima ella esageri il sentimento per volere di troppo spingere l'espressione drammatica.

Il detto giornale parigino si lagna che la Direzione del Teatro Italiano, si mal forate con c'è di bassi, siasi lasciato sfuggire il giornale dei *Debats* le seguenti righe: « Dagli *Huguenots* in poi Meyerbeer non aveva più pubblicata in Francia veruna sua composizione di importanza. Ora l'autore del *Diavolo* ha regalato i suoi ammiratori d'un pezzo di somma bellezza intitolato *Cantique de Trappista*. È una melodia religiosa composta espressamente per la voce di Gerald.

— Lo Anna. La Società d'Armonia sacra aprì ultimamente la sua stagione invernale col celebre Oratorio di Haendel, il *Sansone*, capolavoro che compie ora un secolo d'esistenza, essendo stato composto nel 1742 dal illustre maestro al suo ritorno dall'Irlanda.

La seconda riunione annuale della Società degli Antiquari in musica, ebbe luogo il 2 novembre nelle sale della Società reale dei musicisti. Il rapporto del consiglio riferì che la società aveva raggiunto il numero completo di 550 membri, cui è limitata dai statuti, e che molti altri candidati aspirano a divenir soci.

— Leggiamo nella G. M. de Paris. « La sinfonia funebre del sig. Berlioz ottenne lunedì scorso all'Opera un successo trionfale. Le due orchestre dirette, una dal sig. Habeneck, l'altra dal medesimo sig. Berlioz, garragnarono di calore e di precisione, e il solo dell'orazione funebre venne esecuito con superior talento dal sig. Dieppe.

— Leggiamo nel suddetto giornale: « Rubini trovosi ora a Weimar. La Granduchessa gli manifestò il desiderio di udirlo alla Corte. È noto che in questi giorni grandi feste si celebrano in occasione del matrimonio del Granduca ereditario colla figlia del Re d'Olanda.

Leggiamo in diversi fogli francesi che negli ultimi concorsi ai premi del Conservatorio di Parigi si distinsero diversi allievi del nostro Rarabati e il quale insegnamento seppe recare tutta la purezza ed eleganza del metodo italiano perfezionato dallo studio sugli ottimi lavori tecnici e pratici di Garcia, ed altri stimati professori francesi.

Quasi tutte le città dipartimentali della Francia vantano la loro Società Filarmonica alla quale, oltre i primarii professori strumentali ed artisti di canto sono iscritti i più distinti signori del paese, e quasi tutti i dilettanti.

DIZIONARIO MUSICALE CRITICO UMORISTICO

(Vedi N. 1, 2, 29 e 43-44.)

AMBIZIONE. — Questa passione che non di rado spinea uomini più grandi che alti a magne cose, talvolta a basse ed anche ad abbovionive, e che porta i più tonici che aguzzi a guadagnarsi il desiderio disprezzo, trascina troppo spesso gli artisti in musica, e in specie su tanti alle più goffe caricature, e il copre di ridicolo dal capo ai piedi. Lasciamo da un canto quelli che, per giungere alle loro malintese ambizioni impiegano i mezzi vili della maldicenza a danno dei colleghi, fan giuocare l'invirgo, le cabale concertate col *Claqueurs* di professione, coi *Proscritti*, o coi vendicabili *Giornalisti* (V. *Claqueur - Giornalista - Procolo*), lasciamo costoro che sono la faccia, la mondiglia del ceto filarmico (ceto stimabile perché esercente una delle arti liberali, arti nobili), e consideriamo per esempio quella *Prima donna assaiata* che vuole ad ogni costo dall'impressario un abito in seta col ricamo in oro anche quando debba rappresentarla una pastorella, una pastorella, che vuole lo strascico di velluto quando sarebbe in carattere colia veste corta di uimile stoffa, non è ella una esimia ridicolosa... Crede la poveretta di fare bella mostra di sé, ed invece il buon senso vede in lei un peccato di orgoglio che vuol coprire col lustro dell'abito la pochezza dell'ingegno, che vuol mostrarsi tanto ignorante da non sapere che l'accoccarsi in carattere è di grandissimo aiuto all'illusione scenica, da non sapere che una Perpetua p. vestita da serva potrà essere interessante per tutti gli spettatori che han sale in testa; ma non sa che il gurgoglio di moero, e per giunta un po' di franiga, non la sarà che pei suoi spasmantici acciecati dalle sue attrattive. (V. *Abbigliamento*).

È quanto non è mai ridicolo l'ambizione di quel *Primo Tenore* che si gonfia come la ratina d'Esopo, e pretende agli applausi anche degli intelligenti. Vuole articoli con *Egregio*, ed aspira persino al ritratto (V. *Ritratto*), non già perché presuma di cantare con bel metodo, con pronunzia giusta e chiara, con azione animata e vera, ma perché (oh! risum...) perché sa buttar fuori un classico sì di petto, perché che madre natura regala anche ad un professore di scarpe senza obbligarlo a pagar il maestro di solfeggio. E quel *Primo Assoluto-Basso-Cantante-Serio* che vi rappresenta Bellisario coi capelli à la renaissance, col belletto alle gancie, come se l'antico capitano avesse fatto un regresso sulla fresca età delle sue glorie, non è esso un vanerello che per ambizione ama meglio comparire un ignorante che non ispiacere forse a qualche sventellata sotto le simulae sembianze di un vecchio... E quel... ma sarebbe troppo lungo il novero delle ambizioni moricane che spingono molti dei musicisti, sinuamente Cantanti, e più di tutto Cantautici, a fare assai maggior caso di certe apparenze sceniche, di preminenze, di titoli incompetenti, che non de' veri pregi dell'arte, della fama di bravi, discreti, ragionevoli, educati, e perciò giustamente distinti e stimati artisti: poverini che non pensano che quelle cose che essi chiamano *Convenienze* sono riconosciute veri capricci fastidiosi, ridicoli pettegolezzi, impertinenti pronunziog, goffe inconvenienze! Di queste ambizioni che mettono in ridicolo non pochi de' Musicisti di professione, ed anche qualche dilettante, si troveranno dettigli in altri articoli del Dizionario specialmente sotto i vocaboli: *Convenienze - Preminenze - Primario - Assoluto - Sottile - Bravura - Dilettante - Accademia*. N. E. Cattaneo.

GIOVANNI RICORDI EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE

N. 49. DOMENICA
4 Dicembre 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• La musique, par des inférieurs vives, accentuées, et pour ainsi dire parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émeouvoir. J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annua lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omicroni N.º 1720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

SOMMARIO.

I. ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE. Cenni agli Associati. — II. CRITICA MELODRAMMATICA. Del genio delle Opere drammatiche di G. W. Mozart. — III. STORIA MODERNA DELLA MUSICA. Rivoluzioni dell'Orchestra. Viag della moderna stromentazione - Consigli e proposte. — Critica. De' compositori pianisti italiani. - V. VARIETA' Un Automa-Soprano. - VI. CATEGGIO. Milano, Londra e Francoforte sul Meno. - VII. NOTIZIE MUSICALI ITALIANE. Genova, Firenze, Roma. - NOTIZIE STRANIERE. Parigi, Vienna, Stutgarda, ecc. ecc. - ANNUNZI.

ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE

CENNI AGLI ASSOCIATI.

Alcuni dei nostri signori associati ebbero a moverci lagnanza perchè nella scelta de' pezzi di musica classica della nostra Antologia abbiamo data la preferenza ai compositori della scuola tedesca e francese o mista su quelli della italiana tanto superiore alle altre. Crediamo necessario giustificarcisi da questo rimprovero osservando anzitutto che in una serie di soli sette pezzi dati finora, due furono tolti dalle composizioni dei due maestri italiani che in certo modo riasumono in sé stessi la vera grandezza della nostra scuola considerata nelle due sue epoche più seconde; e vogliamo dire Paisiello e Rossini! Poi riflettiamo:

La nostra Gazzetta si volle non tanto destinato ad esaltare la gloria musicale dell'Italia (la quale da per sé stessa e senza bisogno di chi la decantò in tra noi già più che sicura d'un indubitato dominio) quanto a rendere più divulgata e meno contraddetta da falsi pregiudizii la rinomanza de' grandi stranieri che nella musica addimostrarono seppero la forza di un genio se non superiore almeno eguale a quello de' nostri più famosi.

Ora, chi sia abbastanza giusto da farci merito di aver mirato a questo scopo, certamente non troverà d'accusarci, se nel proposito di offrire mano mano de' pezzi di musica scelta merce i quali fosse dato ai veri amatori formarvi un'idea d'elle scuole diverse e de' varii stili dei sommi che segnarono un'orma speciale nel vasto campo dell'arte, abbiamo voluto avvicendar con quelli dei due insigni italiani o menzionati, i nomi di Gluck, di Beethoven, di Cherubini (a) e di Meyerbeer.

(a) Sebbene di nascita italiano annoveriamo Cherubini fra i compositori stranieri perchè le sue più stimate Opere furono dettate nel genere francese o misto, ovvero in quel genere che recando l'impronta della spontaneità della fantasia italiana, e il garbo del suo canto, si vestì e si avvisorise di quanto vi ha di pensato e di liberamente elaborato nella scuola Alemanna, di brillante e di vivamente drammatico nella Francese.

Ma a togliere del tutto il diritto di accusarci di parzialità pei compositori stranieri ci piucque ora scegliere da un'Opera di genere e forme ampiamente italiane, un pezzo tutto pieno di quella pura e soave melodia per cui tanto è superiore la italiana alla musica de' francesi e de' tedeschi. L'aria di Cimarosa - Pria che spunti, ecc., che ora diamo per ottavo pezzo dell'Antologia Classica, fu sempre stimata il miglior modello che per avventura si possa offrire del canto affettuoso e famigliare, elegante e semplice ad un tempo, sostenuto da uno stromentale pieno di graziosa semplicità senza peccar di grettezza, svariato senza affettazione di intrecci e di studio di parti.

Al presente in cui anche i migliori compositori italiani mirano all'effetto teatrale cogli sforzi di uno stile esaltato e erodono dar prova di espressione drammatica tentando le modulazioni più astruse e strucchiate, ovvero, se si propongono il genere elegante e ornato, danno facilmente nel barocco o nell'affettato, gioverà, speriamo, il porre tra le mani de' studiosi una composizione ove sono profuse le grazie caratteristiche dell'ottimo fra i generi melodici.

La buona e schietta musica di mezzo carattere è a' nostri giorni troppo male coltivata dai compositori e non debitamente apprezzata dal pubblico. Nella nostra Gazzetta procureremo al possibile di rimetterla in onore, almeno fra il piccolo cerchio di amatori che si degnano di leggere i nostri fogli ed apprezzare gli sforzi che facciamo nello scopo di recar qualche giovamento al buon progresso dell'arte. L'Antologia Classica è specialmente destinata ad appoggiare col peso degli esempi di fatto il maggiore o minor valore delle nostre teoriche. Il primo volume di questa Antologia, che secondo la promessa sarà di 450 pagine, lo chiuderemo con due pezzi, uno di Boieldieu, l'altro del gran Mozart, e così avremo dato almeno un saggio di alcuni distintissimi tra i più acclamati compositori moderni. Col venturo anno studieremo a che la scelta, destinata a compire il secondo Volume di essa Antologia Classica, riesca anche più accurata e quindi più accetta e proficua a' nostri signori associati.

Coloro i quali amano le frivolezze e le nullità filarmioniche, tanto gradite al dilettantismo galante si rivolgano ad altre Raccolte di natura al tutto diversa della nostra. Noi siamo fermi nel nostro proposito, e non ce ne smoveremo per gridar che si faccia dai nemici de' buoni studi musicali.

G. B.

CRITICA MELODRAMMATICA

DEL GENIO DELLE COMPOSIZIONI DI MOZART.

PENSIERI.

I. Negli studi biografici da noi dati su Mozart ci venne osservato come questo genio straordinario fino dalla giovine età di vent'anni non producesse che composizioni di un merito sì alto da potere essere annoverate fra i modelli i più perfetti dell'arte. Poco più che cinquant'anni sono trascorsi, ed esse conservano ancora la primitiva loro freschezza, esse rivelano un'anima al tutto singolare nella sua sublimità, una ispirazione divina di cui nessun esempio era stato offerto dai compositori che lo precedettero. Sebbene profondamente versato in tutte le più sottili astruserie scolastiche (egia lo notammo, ma non è inutile l'insistere su questo punto) sebbene dottissimo in tutti quei raffinamenti tecnici che al suo tempo preoccupavano lo spirito de' più celebri maestri tedeschi e ne paralizzavano in certo modo l'ingegno, lo sfoggio della scienza non poteva essere il solo scopo del genio sì ardente di Mozart, di un genio dotato di tanta potenza creatrice, e si ricco di ispirazioni melodiche svegiate nella sua fantasia dal primo viaggio da lui fatto in Italia. Egli non poteva più tenersi pago delle sole soddisfazioni della dottrina. Ei sentiva il bisogno di porre nelle sue pitture musicali una simmetria geniale, un'armonia che sempre intimamente si collegasse colle brillanti sue melodie. Ed ecco da ciò emergere quella profondità e a un tempo quell'eleganza di forme che costantemente sfavillano nelle sue composizioni. Perfino la elaborata stromentazione dei Bach, degli Haendel e degli Hasse, codesti grandi modelli sulle cui orme erasi guidato fino all'epoca del pieno sviluppo delle sue facoltà, più non poteva bastargli: il perchè ei varcava tutti i confini allor noti dell'arte sua e si dischiudeva una strada da lui solo conosciuta.

Prima di lui l'orchestra non serviva poco più che ad accompagnare il canto in una guisa ben poco significante, a sostenere le voci, a empirie i vuoti. Egli dischiuse un campo novello alla stromentazione e seppe trattare la sua orchestra non più quale schiava sommersa alle parti cantanti, ma bensì come un ramo speciale e importante della composizione, schivando però sempre di favorire gli stromenti a spese della melodia. Mercè questa intima conoscenza delle combinazioni dell'armo-

nia, mercè la ricchezza di melodie ond'era inesauribil fonte la calda sua anima, mercè l'ingegno col quale sapeva superiormente distinguere la portata, la natura e il carattere di ciascuno strumento, mercè un discernimento sempre sicuro e un gusto sempre mirabilmente delicato e un sentire costantemente profondo, Mozart seppe imprimere a tutte le sue Opere un tal carattere di originalità e di ispirazione sublime di cui prima di lui non erasi mai avuto esempio.

Le grandi e caratteristiche bellezze delle creazioni musicali di questo insigne compositore sono di sì alta natura che, come vedemmo, neppure in Germania, ove per più ragioni la sua musica doveva trovare le più vive simpatie, non furono di primo tratto comprese. In Francia il genio di Mozart fu per un gran pezzo poco meno che un enigma. Ma da alcun tempo in qua, i Francesi hanno cominciato a gustare non solo i capolavori di Mozart, ma e quelli ben anche più profondi e fantastici di Beethoven. Ciò è dovuto in gran parte alla raffinata educazione musicale che, grazie agli sforzi della critica illuminata dell'alto giornalismo e delle Società filarmiche erette a quest'uopo e presiedute da superiori disinteressate intelligenze, va ogni dì più difondendosi e guadagnando terreno.

Ormai a Parigi esiste una classe abbastanza numerosa di apprezzatori del vero bello musicale pei quali il nome di Mozart è onorato di una specie di culto, e alle sue grandiose Opere si tributano onaggi che al tempo in cui egli viveva in quella vasta capitale nessuno avrebbe osato non che predire, ma neppure ideare in un sogno dorato. Questa nuova epoca, questa specie di rivolgimento dell'opinione e del gusto musicale francese in riguardo a Mozart, ebbe principio dai giorni in cui, mercè il raro talento dei cantanti italiani stabiliti in Parigi da sì lunga serie d'anni, il *Don Giovanni*, questo grande capolavoro mozartiano, poté ivi essere debitamente udito e finalmente apprezzato. Ora, colla scorta di alcuni critici, molto addentro versati in simili disquisizioni, faremo di indagare le cause per le quali la musica di Mozart, e in ispecie quella di che si compone l'incomparabile spartito or nominato, venne acquistando tanta voga sullo spirito di un pubblico presso il quale non manca il gran numero di coloro che in fatto di cose melodrammatiche non ammettono per bello se non se tutto ciò che al disotto di una apparente leggiadria, chiarezza, eleganza e vezzo, nasconde il vuoto e la nullità di vera e originale ispirazione.

II. Nella musica (come in generale e dal più al meno, nelle altre arti) vi ha degli uomini i quali, in forza di un'educazione molto accurata e di lunghe notti vegliate allo studio, acquistano seppero una notevole capacità nella disposizione armonica dei loro materiali. Epperò è raro che nelle loro opere non risulti ammirabile la bellezza elaborata della armonia. Codesti artisti dimenticano nei loro calcoli, i quali troppo spesso degenerano sogliono in futili sottigliezze, che l'armonia non è che una parte delle condizioni necessarie in un lavoro artistico-musicale. Essi sciano le forze del loro intelletto a disporre con matematica economia le molecole delle loro produzioni, e non s'accorgono in tanto i poverini che questa seria preoccupazione li fa dimentichi di pensare alla bellezza dell'intimo concetto e della libera forma

esterna, che sono in sostanza i precipui elementi di ogni creazione geniale. Senza la necessità di spingere troppo indietro lo sguardo nella storia dell'arte dei suoni, è abbastanza notorio che per secoli interi la musica versò in dotte sottigliezze del genere or accennato. La Germania, in ispecie, fino ad un'epoca non di molto dalla nostra lontana, si tenne poco men che inceppata nei lacci di questo falso sistema. Ei fu nella nostra Italia, madre e ispiratrice di tanti genii, ove i compositori di musica, del paro che i pittori delle scuole tedesca e fiamminga, vennero ad attingere sopra tutto le grazie esterne e l'eleganza delle forme. Se non che, e per un'opposta forza di idee, nell'istessa Italia nostra, pel troppo servile culto alle forme esterne della musica, e per la piena sovranità data alla melodia, si venne riducendo poco men che al nulla la costruzione armonica. O, per limitare convenientemente il significato delle nostre parole, diremo che fra noi per lunga pezza dominò la tendenza di far al tutto soggetto l'accompagnamento alla melodia, e di considerarlo quale schiavo passivo di questa anziché quale intimo suo amico e collega. Il primo dei due opposti generi di musica ora accennati è buono per gli artisti, o a dir meglio, per lo studio del gabinetto, e per conseguenza non può contare che su una durata circoscritta; al secondo appartiene la musica effimera, la musica destinata a piegarsi ai capricci e alle esigenze della moda. Ogni melodia cui manchi il succo nervoso di un'armonia profondamente sentita, viene in breve a fastidio e finisce per riuscire tanto disgustosa e insipida all'orecchio quanto lo è all'occhio un abbigliamento passato di moda.

La bellezza esterna, l'eleganza delle forme, congiunte intimamente e inseparabilmente alla bella e non pedantesca simmetria armonica, ecco le principali condizioni costituenti un capolavoro di composizioni musicali. Però non si dica per questo che la sola osservanza di codeste due condizioni bastar possa a produrre una perfetta opera artistica; perocché dipende al tutto dalla tempera del genio dell'artista compositore che le melodie figlie della sua immaginazione e l'armonia che le sorregge appaiano all'orecchio dell'uditore quali due parti distinte, facili a separarsi, ed anzi come il prodotto di un fortuito scontro; ovvero che codeste due parti siano assorellate tra esse in guisa che entrambe, per la manifestazione del pensiero, addimostino di non comporre che *un solo ed unico tutto*. Ogniquavolta apparirà non essere un'armonia affibbiata ad una melodia che per mero caso, ovvero ogniquavolta traspariranno gli indizi di un penoso studio, sarà prova certa che il genio e la potenza creatrice dell'artista mancarono al compositore. Nella musica di Mozart le melodie, sì belle, sì ricche, sì profondamente sentite, congiunte, anzi conteste nei tesori dell'armonia, non formano che un solo tutto i cui due elementi, nati dalla fonte medesima, sono uniti in un nodo indissolubile o come a dire l'uno nell'altro compenetrati. Ne in una sola ma in tutte le grandi composizioni di Mozart si ammira questo felice nativo assorellamento dell'armonia e della melodia; in tutte la profondità dell'armonia congiunta a forme sì leggere e aggraziate che svegliano l'ammirazione non del solo intelligente, ma ed anche del semplice buongustaio dotato di artistico

istinto, offrono prova del genio di questo compositore straordinario. E soprattutto non dimentichiamo l'istromentazione tanto originalmente improntata nelle opere mozartiane. Nella sua musica d'ordinario ogni strumento è parte più o meno obbligata, e serve a sostenere il canto e a un tempo ad ornarlo e a offrirne l'effetto sotto aspetti diversi. Per quanto brillante e grandiosa si svolga l'istromentazione di Mozart nei suoi molti cori e ne' suoi mirabili pezzi concertati, non accade però mai che il canto rimanga soffocato dalle masse dell'orchestra; mai non accade che il cantante sia costretto di sforzare i suoi mezzi di voce, ameno che la violenza delle passioni del personaggio non renda necessaria una espressione più vigorosa.

Oltre a tutto questo nelle composizioni di Mozart si ammira una mente profonda nel concetto e nel disegno generale dell'Opere le quali tutte hanno una loro fisionomia sì speciale, che un pezzo di una data Opera, per esempio, non starebbe che a disagio collocata in un'altra; il che non può dirsi certamente delle dozzinali partiture dei maestri di secondo e di terzo ordine i cui duetti, le cui arie ed anche pezzi di concerto possono porsi fuori di luogo e acciacciarsi e ficcarsi in quelle partiture che si vuole senza che punto perduto di quel colorito drammatico o di quella caratteristica impronta che non hanno. Si noti in oltre nelle grandi partiture melodrammatiche di Mozart la varietà degli stili sì bene e sì sentitamente conservata; una grandiosità semplice e antica nell'*Idomeneo*, un fare eroico e romano nella *Clemenza di Tito*, le più care tinte orientali, lo sfarzo e la mollezza della vita asiatica nel *Ratto del Serraglio*, il genere gajo, bizzarro e fantastico nel *Flauto magico*, i romanze-schi contrasti, il tumulto, le ansie, le voluttà della vita libertina nel *Don Giovanni*, ecc., ecc. Ben pochi compositori ebbero al pari di Mozart il talento, diremo anzi il genio di imprimere a' loro spartiti la tinta più propria all'indole del soggetto del melodramma, e sapere nelle forme dello stile cantabile, dello stromentale, dell'armonia trasfondere l'idea dominante di esso. Fra i contemporanei italiani, forse il solo Bellini ebbe di mira costantemente questo pregio dell'unità e impronta dominante nella tinta generale, conforme alla natura dell'argomento drammatico musicale. Fra le tante meravigliose partizioni di Rossini primeggiano a nostro dire per questo raro tanto, il *Mosè*, il *Conte d'Ory*, il terzo atto dell'*Otello*, e sopra tutti il *Giulietto Tell*, nel quale i vigorosi e semplici costumi pastorali della Svizzera, quella natura selvaggia e grande, sono ritratti con rara evidenza dal linguaggio e dalla potenza descrittiva della musica.

III. Se non che nelle più vantate partizioni di Mozart un altro ordine di bellezze fermò sempre lo sguardo dei buoni osservatori, vogliam dire la evidente fedele pittura dei caratteri. Ella è questa una qualità ben rara nei compositori italiani della vecchia scuola, rarissima in quelli dei nostri giorni, se ne eccettui il già nominato Rossini in alcune delle migliori sue Opere. Bellini in quasi tutte. Donizetti in pochissime. Mercadante forse in una sola. Ne valga il dire, che volere che la musica possa ritrarre i diversi caratteri morali sia più che altro una pretesa delle fantasie estetiche esaltate; poichè chi si darà la pena di osservare con qualche attenzione

ed acume alcuna delle migliori Opere di Mozart, che in questo fu sommo, e sopra le altre il *Don Giovanni*, rileverà con sua meraviglia che l'or accennata possibilità di musicale pittura de' caratteri è tutt'altro che una chimera. Diremo anzi di più: codesta arte di ritrarre i caratteri, in Mozart non solo si rivela allorché la musica accompagna parole de' personaggi, e quando disposta i suoi accordi ai concetti della poesia; ma ed anche la sua musica stromentale è improntata di questo speciale marchio. E in fatto si oda, a cagion d'esempio, l'*Ouverture* del *Don Giovanni*, or nominato, e si dica se tutto in questo pezzo non reca una fisionomia interamente propria a preparare lo spirito allo spettacolo delle bizzarre e romantiche avventure di questa personificazione della dissolutezza e della galanteria spensierata? A nessun'altra Opera potrebbe essere premissa quest'*ouverture* senza che si commettesse il più grosso controsenso, poiché ella fu fatta pel *Don Giovanni* e tutto in sé stessa ne riflette il carattere, come l'immagine di un perfetto dagherrotipo. In nessun altro pezzo il genio di Mozart splendette di più calda potenza creatrice. All'occhio del semplice intelligente estetico è una creazione musicale fidonante di giovinezza, di freschezza, di piccante originalità, nella quale si affaccia con evidenza affascinante la pittura compendiativa di un uomo frivolo, audace, buono e malvagio ad un tempo, sul cui capo la mano di Dio o tosto o tardi si graverà inesorabile; ... pel conoscitore tecnico ella è una composizione dotta e perfetta in cui tutte le combinazioni del contrappunto semplice o doppio, fino al canone con imitazioni, non che tutte le risorse stromentali venner profuse.

Codesto genio che si vivo sfavilla nell'*ouverture* lo scontriemo in tutta l'Opera. Con quanta verità, con quanto sentimento profondo non è dipinta l'anima addolorata di donna Anna? Quanto non sono strazianti gli accenti coi quali, sul cadavere del padre di fresco ucciso in duello da Don Giovanni, ella profereisce queste parole: *Il padre, il padre mio, mio caro padre!* Quanta evidenza e fedeltà nella descrizione dell'assassino, nell'incomparabile recitativo *Era già alquanto avanzata la notte? Severo e pieno di dignità è il modo col quale ritrae il dolore di Elvira abbandonata nelle parole *Ah fuggi il traditore!* La ingenuità contadinesca di Zerlina non è essa indicata con colori caratteristici nell'aria: *Batti, batti, o bel Masetto*, e la ridente giocondità della vita campestre nel leggiadro canto: *Giovinette che fatte all'Amore? Qual marcato contrapposto di carattere fra il fare si giulivo di questo pezzo e quello più grave del ballo di Don Giovanni nel coro *Viva la libertà*, ovvero nel minuetto! Per ultimo con quanta filosofia e poetico sentimento non sono delineati i caratteri morali de' due principali personaggi, quello del giovane libertino, e l'altro di Leporello il suo valletto? In questo la stanchezza di una vita sempre in affanno e brighie: *Notte e giorno faticar!* Nell'altro i disordini della crapula: *Fin che dal vino calda han la testa*; in Leporello la vigliacca paura de' pericoli e le ubbie dell'uomo volgare, in Don Giovanni il coraggio cavalleresco, la impertinente irreflessione. L'amore ai piaceri inebrianti della vita, il fino accorgimento e la spensierataggine di Don Giovanni formano di lui l'Eroe principale del dramma; Leporello trascinato suo malgrado a partecipare**

alle bizzarre avventure del suo padrone, riesce più comico per la sua vilgiaccheria che non per la sua astuzia da vecchio mariuolo. Questi due caratteri sono dipinti nella musica di Mozart colle più delicate sfumature, con una verità drammatica e una espressione che mai non vien meno, a cominciare dall'introduzione fino all'ultimo finale. Grazie alla grande sua superiorità ne' più astrusi studj della parte tecnica e scientifica dell'arte, Mozart poteva e sapeva servirsi con assoluto dominio di tutte le menome risorse di essa. Per riassumere le nostre opinioni intorno a questo capolavoro mozartiano, diremo che non solo fu esso sempre la delizia di tutti i pubblici intelligenti ai quali fu prodotto colla perfetta e superiore esecuzione che si richiede a degnamente interpretarlo, ma lo si considerò anche come il codice venerato, come il modello più sublime dai pochi compositori capaci di comprenderlo e di ammirarlo. Secondo l'opinione di un critico al cui giudizio sottoscriviamo pienamente, il *Don Giovanni* di Mozart è nella musica drammatica ciò che nella pittura è la *Trasfigurazione* di Raffaello.

B.

STORIA MODERNA DELLA MUSICA

Rivoluzioni dell'orchestra

VIZII DELLA MODERNA STROMENTAZIONE -
CONSIGLI E PROPOSTE (a).

Ma, giusti nel tributare i debiti elogi al talento superiore di Rossini, ne è pur duopo confessare che le proporzioni dell'orchestra furono da lui sbilanciate coll'uso troppo frequente degli stromenti più forti della medesima. Il fondamento primo dell'orchestra sarà sempre il violino ed il contrabbasso; ma perchè il loro numero non venne mai sinora alterato ne' teatri delle primarie città d'Europa, avvien pur non di rado che la sonorità degli stromenti da corda resti soffocata sotto quella dei flauti, degli oboe, dei clarinetti, dei fagotti, dei corni, delle trombe, dei tromboni, dei timpani, della gran cassa e dei triangoli: al *Grand'Opera* di Parigi, pel gran numero dei violini e dei bassi, non è tanto notevole un tal difetto; ma egli è già sensibile al *Teatro Italiano*, e ben di peggio avviene nei teatri provinciali. Intanto non è sempre possibile di accrescere le masse proporzionalmente: la scarsezza degli artisti vi si può opporre. Egli è adunque assai trista cosa l'aver duopo di un eccesso di effetti, i quali poi terminano col danneggiarsi vicendevolmente.

Ma supponendo la possibilità di stabilire ovunque le giuste proporzioni dell'orchestra, una questione a decidere si presenta, ed è la seguente: fatta astrazione dallo spirito creatore del vero genio, in qual modo si potrà appagare la brama oggimai tanto crescente di effetti istromentali? Se ne otteranno forse di novelli aumentando i mezzi di produrre strepito? No del certo, poiché questi stessi mezzi sono interdetti, quando non s'ingrandisca il diametro dei tamburi e dei timpani. D'altronde il diletto per lo strepito si perde, come quello d'ogni altra cosa. E ben maggiori difficoltà si avrebbero pure a superare nel volere indurre il pubblico ad aggradire la semplicità dell'istromentazione di Paisiello e di Cimarosa, poiché osserviamo in oltre che a sot-

tomettere l'istromentale a questo passo retrogrado, vi vorrebbe un genio più grande di quello che già abbisognò onde portarlo alla moderna perfezione. Che resta or dunque a farsi? Ecco le nostre idee a tal proposito.

La varietà è ciò che più vivamente si desidera nelle arti; ma ella si ammira pur difficilmente in queste: mezzo valevole ad ottenere più graditi effetti dell'orchestra sarebbe pertanto lo studiare il più possibile la varietà nell'istromentale, in luogo di adottare in ogni composizione il medesimo sistema, quello cioè che si è praticato dall'invenzione del melodramma sino al presente. Tutte le Opere del secolo XVII sono accompagnate da violini, da viole e da bassi di viola. Verso il principio del XVIII s'introdussero i bassi, i flauti e gli oboe; in appresso accrebbero le risorse; ma le forme dell'istromentazione rimasero pur sempre subordinate ad un medesimo disegno fino a nostri giorni. Ora è ben raro l'udire un'aria, un duetto, una romanza che non sieno accompagnati da due parti di violini, da viole, da violoncelli, da contrabbassi, da flauti, da oboe, da clarinetti, da fagotti, da corni, ecc. Una sì fatta ostinazione nel voler riprodurre sempre i medesimi suoni, debbe essere pur causa di fastidiosa monotonia. Ma e perchè mai con mezzi più validi non si prende ad imitare la felice idea di Monteverde, il quale coll'aiuto della varia natura degli stromenti fra loro diversi seppe prestare ad ogni pezzo una particolare fisionomia? (1) Si udirebbero arie, duetti, romanze, e persino quartetti accompagnati da soli stromenti a corda, oppure anco da un'unica specie di questi come da violoncelli, o da violini, o da viole, o finalmente da due quartetti d'arco, uno de' quali servisse a suoni sostenuti, l'altro a suoni pizzicati. Sarebbe parimente opportuno l'impiegare soli flauti, o clarinetti, od oboe uniti a corni inglesi, o a fagotti.

Ma onde prevalersi vantaggiosamente di tali mezzi, sarebbe duopo il dar compimento ad alcuni sistemi di stromenti, come de' flauti e de' clarinetti. La classe degli stromenti da corda offre un sistema completo nei primi e secondi violini, nelle viole, nei violoncelli e nei contrabbassi. L'oboe, che si divide sempre in primo e secondo, ha per quinta il corno inglese, per basso il fagotto, e per contrabbasso il contrafagotto: finalmente gli stromenti di ottone possiedono pure un doppio sistema completo, quello delle trombe ordinarie, de' corni e dei tromboni (il suono de' quali viene modificato dalle labbra), delle trombe a chiavi, ecc. Ma di simili vantaggi non godono il flauto ed il clarinetto. Iwan Müller, cui è dovuto il perfezionamento di questo ultimo, ha pur inventato il clarinetto-viola, e ha dato opera alla costruzione di un clarinetto-violoncello. Non sono ancora comunemente noti i frutti delle sue ricerche, ma sarebbe vantaggioso ch'egli arrivasse a perfezionare i suoi disegni. A riguardo dei flauti, potrebbesi usare un mezzo valevole a supplire alle loro mancanze: sarebbe quello di avere nell'orchestra un piccolo organo munito dei registri vari di flauti, si a becco che traversi. Quella varietà di effetti istromentali che noi proponiamo, potrebbesi usar con vantaggio non solo nell'accompagna-

(a) Vedi il N. 40 e 42 di questa Gazzetta.

(1) Vedi l'articolo antecedente nel N. 42 di questa Gazzetta.

mento dei varii pezzi di uno spartito, ma in quello ben anche delle scene a recitativo. Il concorso poi di tutte le risorse servirebbe alle situazioni forti ed ai finali, ecc., l'effetto istromentale sarebbe più grande, quanto più raro questo concorso di tutte le sue risorse.

Ma tutto ciò non costituisce il genio - si dirà da taluni. Noi lo sappiamo, e che così sia troviamo ottima cosa; poichè se con soli sistemi si potesse crear buona musica, questa non sarebbe più un'arte, e nessuno vi baderebbe. Ma perchè non offrire a questo genio, senza del quale nulla si crea, tutti quei mezzi e vantaggi che dall'esperienza e dalla riflessione vengono somministrati? Perchè circoscriverne i domini? Limitate Rossini e Mozart ad usare nelle loro composizioni il solo accompagnamento del quartetto d'arco, come già fece Pergolesi; quei grandi uomini vi sapranno pur trovare eccellenti canti, ben anco armonie eleganti, ma non sarà loro mai dato di produrre quegli energici effetti che con tanti capolavori ci hanno fatto ammirare. Come immaginare per esempio l'esistenza dell'ultima scena del *Don Giovanni*, o del finale del *Mosè*, col solo accompagnamento di violini, viole e bassi? Senza dubbio gli ottimi effetti che questi pezzi producono sono il risultato di un istromentazione grandiosa di cui il genio ha saputo prevalersi. I grandi maestri delle antiche scuole hanno essi pure inventato effetti di un altro genere, abbenchè con mezzi più semplici. Ed ecco perchè si vorrebbe che questi mezzi usati con vantaggio dagli antichi non venissero ora dimenticati. È d'uopo usar di tutto: quanto rimane poi a farsi ancora è opera del talento. È osservazione generale nel teatro che i pezzi di musica a sole voci senza accompagnamento piacciono sempre quando sieno ben cantati. Questo effetto è la naturale conseguenza dell'uso di diversi mezzi, indipendente persino dalla maniera più o meno felice con cui il compositore se ne prevale.

Dalla parte storica dei tre articoli che abbiamo dati intorno alle rivoluzioni dell'orchestra noi abbiamo potuto apprendere lo sviluppo, i progressi dell'istromentale sino alla moderna perfezione: or si domanda: sarà egli possibile il progredire più oltre? Noi non lo crediamo. Che resta quindi a farsi onde evitare la monotonia? Ecco l'intera questione. Crediamo scioglierla proponendo di gettare uno sguardo all'indietro, non per abbandonare ciò che già possediamo, ma per arricchirci di ciò che si è abbandonato.

CRITICA

DE' COMPOSITORI-PIANISTI ITALIANI

ed in ispecie di GOLINELLI.

(Vedi il foglio N. 48 di questa Gazzetta).

Tutti gli Italiani alcun poco avanzati nello studio del pianoforte riconoscono Stefano Golinelli per uno de' primi compositori-pianisti. Certamente egli è un artista molto distinto in giovane età, divenuto tale per la più felice organizzazione, per una rara intelligenza, per squisitezza di sentire e per indefessi studj sul proprio istromento, dapprima ben diretti dall'egregio Corticelli, in seguito da se solo continuati colla scorta del suo buon gusto e

coll'efficacia di una speciale perseveranza. Nessuno fra quelli, che or sono circa tre anni, ebbero la fortuna di udirlo in Milano avrà dimenticato l'effetto da lui prodotto nelle sale de' principali nostri cultori di musica interpretando i primi suoi lavori, e con qual modo esimio egli sapeva alle volte innalzare il restio suo istromento alla potenza della voce. D'allora in poi la sua riputazione si accrebbe e si consolidò collo svilupparsi del suo ingegno e coll'acquisto di nuove cognizioni. ed egli per una straordinaria agilità di dita si rese di tal fatta superiore alla parte meccanica dell'esecuzione, da sembrare per lui un trastullo, le più astruse difficoltà di maneggio. La maniera con cui Golinelli attacca la nota è tutta sua propria: a nostro credere essa deriva in ispecie da una grazia in lui innata e da un intimo e giusto sentimento. Di questi si rari pregi, i quali a preferenza fan della musica un'arte incantatrice che persuade la mente ed allesta l'orecchio mentre commove il cuore, risentonsi pure le sue composizioni, in cui rimarcati non volgari bellezze ed evidentemente scorgesi che l'autore mirò a basare il loro risultato sull'incanto delle melodie, e sulla varietà ed il contrasto di un ben graduato e chiaro colorito tanto nel complesso de' pezzi che nelle singole parti di ciascuno. I movimenti usati dal nostro pianista, anche ne' più difficili suoi lavori, han nulla d'intricato e confuso in quanto al maneggio, sempre procedono con spontaneità e regolarità e senza alcun stento ponno eseguirsi: tanto bene sono adatti alle risorse dell'istromento in questo, come Döhler, meritandosi parte delle lodi in singolar modo tributate a Thalberg, le cui opere-modello dal Golinelli vengono all'entusiasmo apprezzate e son fatte soggetto di perspicaci studj; per il che non è a meravigliare se non di rado si travede l'influenza di una tale ammirazione nelle forme ed in varj passi di alcune sue produzioni.

Noi qui non intendiamo passare in rivista tutto ciò che il Golinelli fece di pubblica ragione. De' tre *Notturni*, delle dodici *Melodie caratteristiche*, del primo *Capriccio* che si bene compiesi, della vivace *Festa* abbiamo già tenuto discorso in questa *Gazzetta* e l'interesse che fra noi destarono ne è sicura prova del loro merito, più notevole in quanto da un'opera all'altra si rinviene sempre progresso, anche nella concatenazione de' diversi squarci e relative modulazioni, il lato meno facile pel nostro valente maestro. Accenneremo solo al secondo *Capriccio* ed alle *Reminiscenze* della *Lucrezia Borgia*, or ora edite presso Ricordi, non senza prima avvertire che Golinelli togliessi da quegli istromentisti, pur troppo al giorno d'oggi si numerosi che per mancanza d'idee proprie continuamente ricorrono agli altrui pensieri, e così saccheggiando proprietà d'altri, mettono insieme dei pezzi che non si ha poi rossore d'intitolare *grandi fantasie*!! Fra dieci opere da lui pubblicate non contansi che due sopra spartiti applauditi in teatro.

Il secondo *Capriccio* è concepito con altrettanto di eleganza che di passione, ed è atto a far spiccare l'anima ed il gusto più che la bravura dell'esecutore. Il commovente *andante* offre una cantilena la più semplice ed espressiva la quale di viemaggior venustà s'innora congiungendosi a tratti ed accompagnamenti che sembrano quasi esprimere ora i gemiti del dolore ed ora l'ansia della desolazione. Mercè un ben

graduato attacco, al *mi* subentrando il tuono di *si*, la melodia ritornerebbe alla primitiva sua vaghezza se non dovesse eseguirsi a trillo. Nell'attraente finale le frasi del suaccennato andante risuonano più che mai pompose ed energiche fra il succedersi di brevi scale ad ottave in ogni battuta imitanti l'eco. Per formarsi una vera idea di questo *Capriccio* bisognerebbe averlo inteso eseguito o meglio cantato dal suo autore, allora ognuno potrebbe con noi unirsi nell'affermare che ad onta di una introduzione di carattere differente dal resto, questo pezzo è degno de' maggiori encomj.

Nelle *Reminiscenze* della *Lucrezia Borgia* dopo poche battute il cui ritmo ci fa presentire il largo del terzetto, dal quale più tardi verremo deliziati, il compositore porge la soave romanza « *Oh come è bello!* » il cui motivo, sorpassati alcuni incalzanti passaggi, vien ripetuto ed incantevolmente svolto fra il prestigio di seducenti arpeggi e modulazioni. Il movimento si anima, ed irrompono alcuni passi dapprima impetuosi, che poi a poco a poco calmano e finiscono perdendosi in un cupo tremolo, che da addito al tema « *Nella fatal di Rimini* » messo ad accordi per *acciacatura* e con tale magistero di colorito che pare di udire il susurro di una lontana schiera di armati che mano mano avvicinati, divien maggiore; in ciò Golinelli dimostrando di non pensare solo al meccanismo, ma bensì all'uopo di saper farsi carico della parte poetico-imitativa della bell'arte. Infine egli s'impadronisce dell'ammirabile trio, facendoci palpitare a' comandi dell'atroce duca, alle preghiere della desolata Borgia ed alle tenere illusioni di Gennaro: melodie interrotte da un *poco più mosso* (l'esclusivo effetto per l'istromento e per l'esecutore) che in certo qual modo serve a dar maggior risalto alla successiva replica dell'istesso canto fra l'agitarsi di accordi a grande estensione, i quali vanno arpeggiati con rapidità e fra il rimbombare di robusto accompagnamento. Queste *Reminiscenze* che esigono un animato suonatore di prima forza, non possono mancare di esser accolte nelle società con pieno favore, e di ottenere i generali suffragi. Tutto concorre in esse a farle sicure di successo: popolarità ed espressione di motivi, varietà di andamenti, spontaneità, chiarezza, impoanza di passi.

Disceso nella tomba Corticelli, ad unanime consenso Golinelli fu chiamato a succedere al proprio precettore nella carica di maestro di pianoforte nel Liceo musicale di Bologna, stabilimento che va risorgendo a nuova vita per le provide sollecitudini dell'unico che come aquila sopra tutti gli altri maestri s'estolle e del cui nome pieno è il mondo. Ora il nostro artista, ottenuto un breve congedo, passò a visitar la ridente Napoli per darvi pubbliche prove di quanto ci sia innanzi sul pianoforte, ed i partenopei filarmonici non potranno a meno di rimanerne ammirati. Il più splendido avvenire attende il giovane e studioso Golinelli.

Is. C.....

VARIETÀ.

UN AUTOMA-SOPRANO

Dicesi che un meccanico d'una piccola città della Svezia abbia terminata la costruzione di un *automa* che imita a tutta perfezione la voce umana e quella special-

mente del soprano. Esso canta molte arie di bravura con tanta grazia e facilità quanta non saprebbero mettercene la più parte delle nostre prime donne di cartello che si fanno pagare venti mila franchi, valuta fissa, per stagione. Trilli, volate, scale semitonate, gruppetti, il tutto eseguisce l'automa-soprano con una finitezza da far stupore ai nostri più accreditati maestri di *Bel canto*. In oltre ha l'abilità di sillabare tutte le parole in modo intelligibile, e non smozzicandole o guastandone l'ortografia e l'accento, come accade tanto spesso colle signore *soprani-non-automi*. La scoperta del meccanico svedese sarà molto utile agli impresarii nelle seguenti occasioni:

I. Allorquando qualche prima donna o per sciocchi capricci, o per dispetti, o per accessi d'alterigia non vorrà assumere la tale o tal altra parte d'Opera, benchè ad essa convenientissima, per giudizio dei maestri di ciò incaricati. In questo caso l'Impresario non se la piglierà calda: avrà lì pronto il suo bravo automa-soprano, il quale supplirà alla signora prima donna incapariciata, e desterà furore in vece di lei. La signora prima donna dai ghiribizzi diventerà senza dubbio gelosa del fantoccio, e si affretterà a metter da parte le sue goffe pretese;

II. Allorquando qualche prima donna, così detta di cartello, gonfia di superbia e guastata o ingannata dalle adulazioni e dai falsi consigli de' spasimanti, pretenderà un esorbitante paga e vorrà dettar all'Impresario patti bestiali, e l'Impresario le volterà le spalle e farà tirar fuori dalla sua cassa l'automa-soprano;

III. Nel caso di finte malattie, di vapori, di deliqui simulati; nel caso di mali umori col tenore o col basso, di ire o di gelosie col contralto o colla comprimaria, di dispetti e di collere col maestro, di rabbie e di furori coi giornalisti schietti e sinceri nella critica, avari e difficili nelle lodi; in tutti questi casi l'automa-soprano farà gran servizio, tanto più se si consideri che con qualche migliaio di franchi potrà comprarsi in proprietà dal meccanico fabbricatore e non ci sarà bisogno né di scritture, né di contratti, né di garanzie, né di commendatizie, ecc...

Sarà poi molto utile al pubblico l'invenzione dell'automa-soprano ogniquivolta, infastidito o dalle incessanti stonazioni, o dal cantar sforzato, o ansante o convulsivo che si voglia dire, tanto di voga a' di nostri, chiederà per acclamazione all'Impresario che alla tale o tal'altra prima attrice, venuta in uggia poi difetti o accennati, si sostituisca un bravo e buon fantoccio il quale eseguisca la sua parte senza dar in tante smanie tragiche e senza metter timore che abbiano a schiantarsegli la laringe o i bronchi. Altra circostanza in cui, a favore del buon senso del pubblico, potrà usarsi con molto vantaggio dell'automa-soprano sarà allorquando qualche prima donna, esaltata dal giornalismo, coronata di allori, tempestate di mazzi di fiori e di sonetti, interpreterà tutt'al rovescio qualche parte drammatica d'importanza e darà, per esempio, alla *Norma* di Bellini il carattere di una massaja svizzera, o alla *Beatrice* quello di una piagnolona, o alla *Lucrezia* il fare di una vivandiera da reggimento. In questi casi (molto meno rari di quel che si crede), sarà ben fatto ricorrere all'automa; perchè se questo povero artista fabbricato di legno e di suste d'acciaio non potrà avere l'intelligenza di un essere vivo,

e quindi mancherà della giusta espressione nella interpretazione della sua parte, almeno non ce ne darà una al tutto opposta alle idee del poeta o del maestro; e questo sarà il meno male, perchè si può comportare molto più in pace un attore che non sa mostrarsi abbastanza ispirato, che non quell'altro che si ispira a rovescio e si smania per far tutto il contrario di ciò che deve fare.

Ci accadrà di dover enumerare in seguito altri casi ne quali sarà utilissimo servirsi della bella invenzione del meccanico svedese, a favore del quale vorremmo veder presto decretata una medaglia col motto: « AL PROMETEO DEGLI APPALTIATORI TEATRALI ».

CARTEGGIO.

Signor Estensore.

Inseriamo qui alcune lettere pervenute in questi ultimi giorni, e non prive di qualche interesse. Se ciò aggraderà a' lettori continueremo a pubblicare questo carteggio privato avviato nello scopo di dar varietà e ricchezza di notizie alla nostra *Gazzetta*.

Milano li... Nov.

« Fui de' primi ad abbonarmi alla vostra *Gazzetta Musicale* nella lusinga che avete ad esercitare una critica severa, mordente, instancabile! E si che il campo da muovere vi si offriva innanzi sufficientemente ricco! Perdonate se vi dico con franchezza che non avete corrisposto alle mie aspettative. Qui e qua, quest'è vero, non avete mancato di menare qualche colpo di staffile; a varii intervalli vi siete riscosso dalla pietosa vostra quiete per lanciare qualche frecciata a questa o a quella celebrità musicale... Ma metteste tanto studiato garbo nelle vostre critiche, dispensaste con tanta mollezza quelle poche sferzate che vi accade di regalare, che davvero mi fecero più dispetto che altro!... Io non vo' saperne di tutte le belle ragioni che addur potreste a vostra scusa... Questo ben mi so che ogniquivolta avete a parlare dei nostri signori virtuosi primarii della *Scala* deste prova di tanta rassegnazione e pazienza da far meraviglia, per non dir di peggio. E a cagion d'esempio le poche fate che vi occorse di far molto di madamigella *Abbadia* perchè non le diceste chiaro e tondo che è bensì vero che la natura l'ha favorita di molti bei doni di voce e di sentimento, che il suo visino è simpatico tutto quel mai, ed espressivo il suo sguardo e geniale il suo sorriso, e che insomma ella è fornita a dovizie degli elementi migliori per riuscire una grande artista... Ma quanto a scuola di canto e di scena!... Fate che un intelligente di musica capiti a Milano per caso e vadi la bella prima volta ad udire la signora *Abbadia* nel *Corrado*: Qual giudizio dovrà recare di lei al sentire l'ansia affannata colla quale eseguisce il primo recitativo, gli sforzi di petto e di gola coi quali atlopera a imporre al pubblico nell'adagio e nella stretta della cavatina! Ma che dico io cavatina?... variazione di clarinetto, concertino di flauto, scherzo di bravura per pianoforte, posso ben chiamarla e non cavatina! E la signora *Abbadia* non si accorge che a voler mettere impegno di polmone e di cuore per eseguire un sì barocco genere di mu-

sica è la maniera più certa di guastare ogni miglior metodo di canto, di perdere la freschezza di voce e spontanea agilità di gola!

E fatale all'arte del canto la cieca ambizione che agita i giovani nostri virtuosi di voler a tutta forza rapire o a dritto o a rovescio gli applausi del pubblico. D'ordinario in teatro chi fa strepito di mani e di piedi non sono mai i veri intelligenti, ma i più materiali e presuntuosi dittatori di platea, ignari affatto de' principi del vero buon gusto. Costoro misurano il valore di un artista, massime se in gonnella, dall'impeto più o men violento col quale sa gettar fuori la voce... Una scalata cromatica, un giuoco d'arpeggio, un'agilità barocca ove o tanto o poco si veggia superata una certa quale difficoltà meccanica da stromento più che da voce umana, e l'artista è sicura di mettere in delirio le prime file ed il loggione! Che manchi poi la buona intonazione, che quelle scale siano zoppe, che quelle agilità difettino di gusto e di buon accento, che que' trilli si possano dir strilli più che altro, che quelle voci acute offendano il timpano, che quella pretesa all'espressione sappia di caricato e di falso, tutto questo non fa nulla. I dittatori di platea non la guardano sì pel sottile; e se hanno presa una giovine virtuosa sotto la loro speciale protezione, ella è sicura di poter farne di grosse quanto vuole, e quanto più le farà grosse e tanto maggior numero di volte sarà chiamata fuori a ringraziare i fanatici suoi ammiratori... E vano che vi parli dei tristi frutti che si raccolgono da simili fortune tanto imprudentemente ambite dalle inesperte nostre celebrità teatrali. In altra mia lettera farò di tirar innanzi su questo secondo tema che in buon punto ho tirato a mano. Intanto vi saluto e mi preparo a tirar giù quattro altri scarabocchi da far seguito a questi, se però mi farete l'onore di inserirli nella vostra *Gazzetta*.

T. G.

Maestro di Solfeggio

— LONDRA 15 Novembre... Due parole in fretta in fretta (o a fuggi fuggi, come direbbe un linguista) intorno ai teatri di questa gran capitale, ove mentre si agita il mondo politico, estende le vittoriose braccia, da un lato sui lidi della Cina dall'altro nel cuore dell'India, non lascia però di solazzarsi colle più innocenti arti date all'uomo per innamorarlo della pace... Per donatemi questo piccolo esordio filosofico-politico, ed uditemi. — A Drury-Lane tutto va a rovescio. Macready, quel grand'attore inglese che sapete, che chiude e riapre il suo teatro a capriccio e come si farebbe di una stanza al quinto piano, ha posto il pubblico di cattivissimo umore. Per compenso *Coven-Garden* fa ogni maggior sforzo a rendere brillanti le sue serate. L'Opera e la tragedia gareggiano di zelo non mai di *relaches*. La traduzione in inglese del *Matrimonio Segreto* del nostro divino Cimarosa, ottenne martedì scorso un clamoroso esito. La fu un'idea bizzarra se volete, ma felice questa che saltò in capo a Benedetti di far gustare ai seri londinesi tutti i vezzi della melodia e lo squisito e delicato *honour* della musica del cigno napoletano. La parte di *Carolina* è detta con molto garbo da una certa miss Kemble, che ha sfoggiata tutte le fioriture e la agilità con tal coraggio da eroderla un'allieva di uno de' nostri gran Conservatori. — Si dice che vogliansi rappresentare tradotti anche gli *Orasi* e i *Curiosi* del medesimo Cimarosa.

Fate prosperare la vostra *Gazzetta* ch'io ricevo e leggo sempre con piacere, e credetemi tutto vostro.

A. L.

— FRANCOFORTE SUL MENO 7 NOV. — Per soddisfare il vostro desiderio di notizie musicali, comincerò a dirvi che Hallé, (pianista distinto, venuto da Parigi) ha dato tra noi una grande accademia alla quale suonarono egli, Hiller, e Mendelsohn un concerto a tre pianoforti di Sebastiano Bach (nientemeno che musica centaria!) il quale ai nostri dotti musicofili piacque infinitamente.

A voi altri bravi Milanesi avvezzi alle cavatine e alle arie donizettiane piene di leggiadrie e di fiori melodici, far senso che tra noi possa aggradersi questa specie di vecchia musica classica. Ma che volete! Ciascuno ha i suoi gusti. È della musica come della lettura... Chi si diverte coi romanzi alla Balzac, chi colle letture filosofiche alla Cousin: il tutto sta nell'educazione che s'è avuta... Beati coloro che furono musicalmente educati a non dilettarsi che di caballette, e motivi da contradanze! Tiriamo innanzi colle notizie - Parecchi artisti italiani si recarono a visitare le contrade del Reno e del Meno con maggiore o minor fortuna. Mi limiterò a citarvi Bazzini, l'ottimo violinista, e Ronconi. Avemmo anche Thalberg, il quale non si fece sentire che ad una delle nostre serate musicali. Passò quindi in Inghilterra, tutto sollecito di mutare il paese dei fiorini in quello delle ghinee.

— Döhler dà qui un concerto oggi stesso - Ve ne informerò con altra mia. Il vostro amico, il bravo maestro Hiller, ha pubblicato qui una composizione musicale d'un genere nuovo destinata ad aver molta fortuna in Germania non solo ma ed anche in Italia, voglio dire, dei quintetti senza accompagnamento per due bassi, due tenori ed un soprano. Ve ne spedirò quanto prima un esemplare, e il vostro Ricordi farà bene a procurarne a' suoi concittadini una versione italiana, e dico farà bene perché questa la è musica che deve piacere anche al gusto dei dilettanti del genere melodico.

G. G.

NOTIZIE ITALIANE

— GENOVA. Camillo Sivori di ritorno dal brillante e proficuo suo viaggio a Vienna, Berlino e Pietroburgo diede un'accademia nel maggior teatro di questa sua patria ove eseguì un bel concetto di sua composizione, la *Prigrazia del Re* sulla sola quarta corda, fantasia dell'incomparabile suo maestro Paganini ed il *Carnovale di Venezia*. In ogni pezzo seppe vivamente gradire al pubblico, che desiderò la replica del *Carnovale*, vivacissimo capriccio, in cui il valeroso violinista parve superare sé stesso. Tutti rimasero meravigliati della felice modificazione operata nei modi esecutivi del Sivori il quale aveva sempre mostrato una troppo evidente e viziosa tendenza a sorprendere collo sfoggio d'immani difficoltà: ora egli, fattosi accorto che senza espressione la musica può quasi dirsi un vano suono, a quel linguaggio divino s'ispirò e seppe meritare il titolo di ottimo artista. Parigi e Londra che, o sono circa quindici anni, ammirarono il precoce ingegno del Sivori, quanto prima potranno trovar pienamente avverate le belle speranze che di lui avevano concepite.

— FIRENZE. Gli allievi delle Scuole di musica dell'Accademia delle belle arti nello scorso autunno formarono eletto trattamento della Villeggiatura della Corte nell'I. Villa del Poggio a Cajano. Il valente maestro Ceccerini come capo e direttore ha diviso i suoi alunni in tre compagnie, ciascuna delle quali a vicenda eseguì un'Opera buffa nel teatrino della villa che tre volte la settimana si aprì a' divertimenti musicali a cui si poteva esser ammesso mediante biglietto d'invito. La scuola di violino, che tutto deve all'egregio cav. Giorgetti, ha fornito all'orchestra non meno di una ventina di suonatori. Le Opere furono fatte voir da Napoli e bene non recanti, né a dir vero qui molto note, pure nel loro genere assai aggraddirono. Una fu l'*Anno e un giorno*, l'altra il *Motaggio* del maestro Raimondi, la terza che più fralle altre brillò s'accolse - Il ritorno di *Genarretto* (altius *Fulcinella* poi *Colamella*) dagli *studj di Rodona* scherzosa musica del Fioravanti figlio.

Il soprannominato Giorgetti non è meno abile maestro di violino, che dotto e immaginoso compositore. Le sue opere strumentali sono già apprezzate fra le migliori in Italia. Egli adesso, rivolti i suoi studj alla musica sacra, a quel sublime genere in cui l'uomo, celebrando l'immensità di Dio, può innalzarsi alla più elevata meta musicale, scelse il *Dies irae* che musicò a quattro voci con accompagnamento d'orchestra, e ne affidò la pubblicazione all'Editore Lorenzi. Quest'opera, la cui associazione importa 5 fiorini toscani, non mancherà al certo di venir ricercata da chi coltiva la bell'arte, fin ispezie da ogni maestro di cappella: il nome dell'autore ne assicura del distinto suo merito.

— ROMA. L'Accademia di S. Cecilia, una delle più celebrate unioni musicali d'Europa, non è guari nella grande Sala del palazzo dei Savoia fece eseguire per ben sette volte lo *Stabat Mater* di Rossini in un modo degno di quel tanto decantato capolavoro. La numerosa orchestra componevasi da migliori professori della città sotto la direzione del maestro Angelini, e tanto essa quanto i cori, a cui presero parte non pochi dilettanti, presentarono un complesso tale che Rossini in nessuna altra occasione ha veduto l'eguale. Indescrivibile effetto produsse la musica ed in ispezie l'introduzione sì patetica e maestosa; il coro a voci sole, immenso per concepimento e per fattura; l'*inflammatus*, divina ispirazione, e il mirabile quartetto senza accompagnamento. Nell'interpretare lo *Stabat* si proccacciarono applausi vivissimi il tenore Calani ed il basso Dewistin, ambidue abili dilettanti e le signore Fauvet e Parisotti. Gli appassionati pel bello musicale si lusingano poter assi-

stere a qualche altra esecuzione di un'opera che più si sente maggiormente rapisce.

— Le cinque società filarmooniche di Roma hanno dato un grande *festival* in onore del maestro Spontini che vi si aspetta verso la fine di questo mese. Il programma di questa solennità si compone di vari pezzi scelti dalle Opere dello stesso Spontini ed di alcuni frammenti di musica sacra di antichi compositori italiani come Leo, Jomelli, Palestrina, Allegri, Durante, Caldara ecc. Così trovatisi stampato nel *Debut*.

NOTIZIE ESTERE

TEATRO ITALIANO DI PARIGI.

LINDA DI CHAMOUNIX - Opera in 3 atti di G. Donizetti.

Prima rappresentazione.

Diamo in compendio il giudizio della *France musicale*, giornale che per l'addietro non si admostrava gran fatto favorevole all'autore dell'*Anna Bolena*.

« Un'Opera nuova vuolsi udire più d'una volta a ben comprenderne tutte le ricchezze di musica ben composta e meritata ricevette il più favorevole accogliamento dal pubblico; vivi applausi seguirono a gran parte dei pezzi, di che si compone questa Opera, e l'esito fu confermato al finire della rappresentazione da reiterati *bravo* ».

Una leggiadria aria piena di originalità e di leggerezza, cantata mirabilmente dalla signora Persiani sulle parole

O luce di quest'anima!

una toccante ballata di madamigella Marietta Brambilla, un grazioso duetto tra le due cantanti nel secondo atto, un duetto di forma sufficientemente nuova tra Mario e Lablache nell'atto 3°, un quintetto senza accompagnamento pieno di grazia e di espressione e composto senza voci di soprano, un incantevole duetto finale fra madama Persiani e Mario, molti passi teneri e patetici per Tamburini, qualche bel giuoco di insieme nei cori; ecco le cose applaudite la prima sera. Può affermarsi che quest'Opera è ricca di musica ben composta e meritata la ripulazione che seppe proccacciarsi a Vienna. »

La nostra imparzialità ci impone di aggiungere che altri giornali musicali parigini, e tra questi la *Gazette et Revue musicale de Paris*, severissima di solito nei suoi giudizi ed ispirata da molta dottrina, non cessano con troppo calore il merito della *Linda*; anzi a quest'ultimo foglio sarebbe piaciuto che Donizetti ringraziasse un po' più il suo stile e non cadesse in reminiscenze e tolte da sé stesso e dagli altri, e fosse qui e qua meno prolisso e vago...

A coloro poi i quali volevano far credere che Donizetti, scritto avendo la *Linda* per Vienna si fosse sforzato a germanizzare la sua maniera di comporre, la or nominata *Gazette musicale de Paris* replica osservando che a suo giudizio la nuova Opera di Donizetti non è meno italiana di tutte le altre sue maggiori sorelle; sempre la stessa spontaneità, la stessa chiarezza di melodia, le stesse forme, gli stessi ritmi. La stromentazione è brillante ed elaborata senza offrire la monoma rassomiglianza con quella de' grandi maestri tedeschi.

— Al *Grand Opéra*, di Parigi si stanno facendo le prove del *Corio P. di Aulou*.

Il signor Ouslow, l'autore dei tanto lodati quartetti e quintetti per istrumenti d'arco, fu nominato membro del R. Istituto di Francia, al posto lasciato vacante dalla morte di Cherubini; egli ebbe 49 voti e vinse quindi la concorrenza del signor Adam, l'autore del *Fortin de Longjumeau*, e della musica del ballo la *Gisella*, il quale non ne ebbe che 17.

— La *G. M. de Paris* dopo aver significato con parole molto piccanti il modo poco plausibile col quale il nostro librettista signor G. Rossi smozicò, e smagrì a suo capriccio il bel dramma francese la *Grace de Dieu* del signor D'Enner e Lemaine per cavar fuori la sua *Linda di Chamounix*, aggiunge: « In generale i poeti italiani non sono gran fatto felici nelle modificazioni cui sottopongono i poemi francesi. Quando ci svalgiano, il meglio che ponno fare egli è di non cambiar in nulla i loro fatti e e tira via con una foga di esempj di libretti italiani rubati con tutta disinvoltura alla scena francese. »

— Pare ormai certo che il celebre violinista Beriot abbia accettato il posto di professore di violino al real Conservatorio di Parigi, in luogo del defunto Baillot.

— VIENNA. Due delle maggiori notabilità sul violino occupano in questo momento il mondo musicale Viennese. Hauman diede tre concerti in cui soddisfecce più degli intelligenti che alla massa del pubblico. *Vieuxtemps*, appena giunto, seppe che dovevasi dare un'accademia a beneficio de' poveri, e tosto si offrì di prendersi parte. Immenso successo coronò la generosa azione e la singolare bravura del celebre artista.

— Lo *Car e il Carpentiere*, Opera di Lortzing, che in tutta la Germania ottenne brillantissimo esito, fu recentemente rappresentata al Teatro della Porta Catinia con grandi applausi.

— STUTTGARDA. Ultimamente venne qui posta la prima pietra d'un monumento eretto per commemorazione del ventesimoquinto anniversario dell'avevimento al trono del regnante sovrano. In questa occasione solenne quattrocento tra professori e dilettanti eseguirono nella Cattedrale il *Te Deum* di G. Haydn; il giorno stesso nella Chiesa Cattolica si eseguì la famosa messa in re maggiore di Cherubini.

— Ai signori Listz e Rubini venne conferita la croce di cavaliere dell'ordine d'Ernesto di Sassonia. In oltre il signor Listz fu nominato maestro di Cappella del Granduca di Sassonia Weimar. Le nuove sue funzioni lo obbligheranno a dirigere i concerti della Corte e a dimorare a Weimar tre mesi dell'anno.

— Tutti i teatri dipartimentali della Francia fanno a gara a riprodurre il *Duca D'Orléans*, dello stesso Auber che tanto successo ebbe a Parigi lo scorso inverno.

— La *Fille du Regiment* del nostro Donizetti venne prodotta ultimamente a Lilla, in Francia. Ecco le parole severe anicheno colle quali *L'Echo du nord* si esprime intorno al merito di questo grazioso spartito.

« Donizetti l'Autore di *Lucia di Lammoor* ha dato, con questa *Figlia del Reggimento*, il suo primo saggio come compositore francese. Sebbene siasi accostato alla nostra scuola in questo che si sforzò ad essere più vero nell'esprimere gli affetti e dipingere i caratteri e le situazioni, rimase però al disotto delle altre migliori sue composizioni. All'udire la musica della *Fille du Regiment*, si è meno imbarazzati a trovar dei pensieri leggiadri che non delle idee nuove. Qui e qua il compositore ha saputo seminare il suo spartito di graziosi motivi; e qui e qua seppe anche dar saggio di felice memoria rubacchiando dei concetti non pochi alle parti francesi che gli fecero più viva impressione. Continua il critico esaminando alcuni pezzi né quali la verità drammatica, che tanto vuol essere curata nella musica del genere francese, fu dal celebre italiano poco finalmente interpretata. »

« Nella città di Gand si sta preparando l'esecuzione dello *Stabat Mater* di Rossini. Seicento e più parti tra orchestra e cantanti faranno udire questa grandiosa composizione sacra del sommo nostro Compositore. Gand è la prima città del Belgio e c'arà ad udire completo e colla original partitura lo *Stabat* di Rossini. »

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO DI GIOVANNI RICORDI.

« O luce di quest'anima »

RECITATIVO e CAVATINA PER SOPRANO

CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE

Composta a Parigi per la sig.a Persiani ed aggiunta alla sua Opera

LINDA DI CHAMOUNIX

DAL M.^o CAVALIERE

G. DONIZETTI

15031

Fr. 4 78.

LE PETIT SAVOYARD

Impromptu pour le Piano

SUR LA BALLATA DE L'OPÉRA

LINDA DI CHAMOUNIX

DE G. DONIZETTI

PAR

G. G. LICKL

14509

Op. 67.

Fr. 2.

GRAND DUO

pour le Piano à quatre mains

SUR LES

SOIRÉES MUSICALES

DE ROSSINI

PAR

ED. WOLFF

15701

Op. 72.

Fr. 8.

GIOVANNI RICORDI EDITORE-PROPRIETARIO.

NB. Si unisce a questo foglio il pezzo N. 8 dell'ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI, Contrada degli Omettoni N. 4720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 50. DOMENICA
11 Dicembre 1842.

DI MILANO

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confine e stabilità ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omroni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

• La musique, par des inflexions vives, accentuées. et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, sonnet la nature cotière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir. J. J. Rousseau.

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposite eleganti frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

SOMMARIO.

I. DEI VARI CARATTERI DELLE VOCI. Pensieri ad uso dei signori maestri di canto. - II. POLEMICA AL SIG. TERTULLIANO CELORI. Autore di un Compendio Storico della musica antica e moderna. - III. CANTREGGIO. Milano, Parigi, Londra. - IV. NOTIZIE MUSICALI ITALIANE. Milano, Torino. - V. NOTIZIE ESTERE. Parigi, ecc.

DEI VARI CARATTERI DELLE VOCI

Pensieri ad uso de' signori maestri di canto.

Come tra gli uomini possano metter radice e propagarsi certe strane opinioni che sono precisamente agli antipodi del buon senso e della verità è una cosa incomprensibile. Davvero che ove per alcun tratto la ragione si riposi sulle aberrazioni dell'umano intelletto, non può trattarsi dal chiedere a sé stessa: e che è cotesta facoltà che dicesti quasi celestiale, e per cui l'uomo si stima tanto superiore agli altri esseri creati, se quando si crede aver discoperta la verità, correndo per il sentiero della sua luce illuminato, è allora appunto che si va smarriti in un laberinto di tenebre e d'errori? Forse che l'uman genere nasce predestinato ai buoni ed ai sinistri pensamenti, come si nasce con buona o cattiva voce, con buona o meschina vista, con fino o sordo orecchio, e così d'ogni altro senso?

Queste idee serio-filosofiche mi passavano per il capo un di questi giorni nel ricorrermi che fece al pensiero l'opinione di certuni, i quali s'avvisano di poter sostenere che la voce umana, anziché dalla natura predisposta a svilupparsi e mantenersi in un certo determinato tenore, sia all'incontro d'indole eguale ad un impasto, vale a dire arrendevole per lungo e per largo come una palla di cera od un pugno di creta mollicciata.

È già qualche tempo che una siffatta sentenza mi veniva udita in un circolo di persone, tra le quali più d'una faceva sembianza ed ostentava d'essere stata studiosa di penetrare nei segreti dell'arte musicale; se non che mi parve allora sì stravagante e per sé stessa così patentemente in opposizione col vero, che il porsi a chiarirne l'erroneità saria stato, come dice il proverbio, un perdere la fatica ed il sapone.

Ma io ebbi una prova più chiara della fallacia di certe menti quando la medesi-

ma cosa udii non è molto ripetere da chi possedeva, a non dubitarne, una specie di intelligenza musicale, ed ancor più quando da un maestro amico seppi che non solo i favellatori di conversazione, i ragionatori dilettanti inciampano in simili sbagli, ma altri molti che con discreta prosopopea fan professione di educatori nella dolcissima arte del canto.

Pur troppo, mi disse l'amico, pur troppo ciò che a te sembra così irragionevole ed assurdo è una verità evangelica per certe qualità di cervelli, che tutto di vanno per le case facendo spaccio della loro fittizia qualità di maestri. Ve ne sono parecchi di coloro che insegnano il *do-re-mi* senza aver mai saputo melodiarne una cabaletta, i quali pensano e tengono per sicuro che coll'uso e coll'esercizio si possa estendere il registro di una voce dalle corde di contralto a quelle di soprano, da quelle di basso a quelle di tenore. Sostengono costoro che l'esercizio è onnipossente: provatevi, vanno replicando, provatevi dopo il *fa* a spingere la voce fino al *sol*; dopo qualche tempo il *sol* l'avrete naturalissimo, e lo farete senza fatica. Quando avrete naturale il *sol*, con eguale facilità potrete tentare il *la*; e così via discorrendo di grado in grado, di tuono in tuono insegnano e pretendono che una voce, la quale per natura non doveva giungere al di là dei confini del contralto o del baritono, possa arrivare fino alle note del soprano e del tenore, ed in tal modo rendersi atta a cantare una parte scritta per tutt'altro carattere di voce. A quanto mi suggerisce la memoria, una simile massima è sempre passata per il mondo come un errore madornale: ma dacché quelle meraviglie del canto della Malibran e della Pasta fecero intendere come una stessa voce si possa far ascendere alle corde più alte del soprano e discendere alle più basse del contralto, d'allora in moltissimi invalse l'opinione che ogni voce poteva dilatarsi ad una pari estensione, dimenticando ciò che non dovevano dimenticare, cioè che quelle cose che accadono in alcuni per singolarità ed eccezione non è di regola né logico che debbano universalmente in tutti accadere. È vero che ogni giorno, giusta ricompensa al loro merito, veggono costoro svanirsi dalle mani il frutto dell'opera loro, perché per lo più gli apprenditori o si rimangono quelli che furon dalla natura formati, o finiscono col perdere la voce e la vigoria del petto; ma non per questo si ravvedono mai dell'inganno in cui vivono; e perseverando con mirabile tenacità nel loro modo

di vedere, a chi loro ragiona delle male riuscite che tutto di capitano sott'occhio, rispondono ed affermano non essere già questa un'inevitabile conseguenza degli sforzi contronaturali a cui continuamente sottomettono gli scolari, ma sibbene l'effetto d'una semplicissima legge di natura che non a tutti ha voluto elargire la stessa forza di fibre: chi non resiste da segno che non aveva lena bastante per resistere. In tal guisa dopo un guasto ne incominciano un altro; dopo un altro un altro ancora; e la storia si perpetua tra vittime e vittimarj, tra sacrificati e sacrificatori con una buona fede ed una costanza che fa insieme impallidire e trasecolato.

Ed io ho realmente trasecolato udendo la fine di queste parole che, come dissi, mi diedero una prova inaudita della debolezza dell'umana ragione; e vidi allora che nessuna cosa si deve a questo mondo lasciar recondita e negletta, perciocché le più ovvie verità che sembrano a taluni risplendere di tutta la chiarezza, sono per altri involte della più cupa oscurità e caligine. Allora vidi come sia indispensabile che la stampa s'adopri a porre in attività ogni suo mezzo ond'estrarre dalle menti degli inesperti e de' male impressionati una simile falsa credenza, la quale riesce tanto più dannosa in quanto che è d'irrimediabile conseguenza per chi una volta viene a sentirne il pregiudizio.

Sì, quella stampa, a cui non mancano mai le espressioni per illustrare le più oscure meschinità del teatro, è colui che dovrebbe rendere un cosiffatto servizio al popolo de' suoi pratelli ed a coloro che aspirano a mettersi sotto la sua protezione.

È grandissimo inganno il ritenere che l'uso e l'abitudine possano riuscire ad alzare od abbassare la voce d'un cantante a segno di cangiarne il carattere: è come pretendere che la ripetuta tensione o contrazione dei nervi possa ingrandire od impiccolire la naturale statura d'un uomo. Non v'è cosa a mio parere che più si confaccia e s'assomigli alla storia del letto di Procuste che una tale tortura. Dipendendo, come tutti sanno, la qualità della voce da una data conformazione degli organi, è chiaro che gli uomini nascono con voce gradevole od ingrata, cupa o sonora, profonda od acuta, secondo che gli organi sono dalla natura formati. L'educatore dee prendere la voce com'ella è; ed istruire lo scolaro a domarla, forbirla, svolgerla, addolcirla senza tentar mai di cangiarla. La voce deve essere nelle mani del maestro come in quelle dell'artefice un dia-

mante od un pezzo di metallo destinato ai lavori dell'arte. L'oro dee servir per oro, l'argento per argento. Voler portare tutte le voci ad una eguabile elevezza di suono è come voler fare di tutto il genere umano una schiatta di Ciclopi e di Briarei. Le cose fatte dalla natura son tali che non si possono cangiare senza distruggerle: ed ancorchè la pena della distruzione ricada spesse volte sopra chi non dovrebbe portarla, la colpa è tutta di coloro che pretendono di mutar le sue leggi: per ciò su di essi soli pesa la responsabilità dei mali che ne conseguono.

Nel caso che noi parliamo i guai che scaturiscono sono più d'uno: primo quello della rovina della salute de'poveri individui che non solo perdono la voce, ma logorano la robustezza del petto e quindi il vigore necessario alla buona conservazione della macchina: un altro il danno della perdita di tutte le spese impiegate nella musicale educazione, la quale, come ognun sa, è tale che non può riescire indifferente se non a chi sia largamente ricco: un altro è quello di privare gli allievi di quella fortuna che avrebbero sicuramente raggiunta percorrendo una carriera ove divengono doviziosi anche coloro che mancano del senso comune: un altro ancora è il togliere al teatro e fraudare al pubblico tanti individui che per avventura avrebbero col loro talento recato splendore e sostenuta la pericolante arte melodrammatica.

Di tutti cotesti guai non s'aggrava il carico sopra alcuno come sui maestri, i quali non solamente dovrebbero ammaestrare a conoscere le note, ma anche a ben regolare e conservare la voce. Sia però detto con pace di tutti: tra noi i maestri di canto si curano delle crome, si curano del tempo, si curano di molte altre cose che sono d'assai minore importanza, ma della voce del povero scolare poco se ne infastidiscono. Parecchi facendo il maestro, solo per avere studiato il pianoforte, non conoscono nè possono concepire di quanta importanza sia la conservazione dell'organo vocale, e si mettono quindi in capo come dogmi inoppugnabili le più strane idee possibili. Mi ricordo aver udito un certo tale a cui sembrava di far insegnamenti di morale procurando di persuadere a tutti che prima d'ogni cosa nello studio del canto bisogna al principiante formare il centro del registro, vale a dire bisogna avvezzarlo ad estendere la voce a quante corde sono nel corpo d'un clavicembalo; e con siffatti principii dava lezioni di canto. Che frutti raccogliesse dalle sue istruzioni è facile immaginarlo. Procurai di persuaderlo del suo inganno dicendogli che il centro della voce lo forma la natura, e che niuno la può violentare senza sentine pregiudizio, adducendo a conforto delle mie parole l'esempio recentissimo di una giovane, la quale dotata di voce bellissima, di leggiadrisima persona, di particolare sentimento musicale, avea dovuto abbandonare il teatro solo dopo un anno di prova. perchè i suoi Chironi l'avevano forzata a cantare il soprano quando il suo organo vocale era di contralto, e mentre io mi lusingava che ei fosse per lasciarsi convincere, mi voltò le spalle fuggendo come da un eretico. Credo ch'ei viva ancora nella sua persuasione.

Ma lasciando che i fautori delle torte opinioni se ne compiacciano tra loro, io vorrei ricordare a tutti il fatto di quella giovane, acciò che possa far ravvedere dell'error suo

quelli che non sono ostinati. È un argomento questo troppo delicato e di troppo grave importanza perchè si trascuri di recarvi quella luce che può scemare gl'inconvenienti. Per me, proponendomi di ritornare sopra una materia che può fornire e fornirà elemento per molti altri articoli, credo per ora d'aver fatto il mio migliore rivelando intanto il male, ed esortando gli altri a porvi riparo. Se non ne verrà gran bene ne verrà forse quello di rendere minore il numero dei disordini che hanno già molto danneggiata la gloria musicale italiana.

G. V.

POLEMICA

Al sig. TERTULLIANO CELONI autore di un
COMPENDIO STORICO
DELLA MUSICA ANTICA E MODERNA

Si suol gridare dai moralisti che gli uomini sono cattivi, che trovano troppo gusto a far il male, che il mettere a nudo i difetti l'un dell'altro è una delle voluttà più care all'umana natura... Se codeste belle cose si predicano degli uomini in genere, figuratevi poi quel che si dice dei critici o giornalisti che sono, nell'opinione generale, la specie più maligna della razza implume e bipede! Eppure noi osremmo quasi sostenere il contrario sol che avessimo voglia e tempo di pigliarci questa briga. I fatti non ci mancherebbero certamente a provarvi che, almeno per nostro conto speciale, anziché trovar gusto a dir male del prossimo, siamo tutta gioja quando ci riesce di palliarne i torti, di gettare il pietoso velo del silenzio sui molti falli in che spesso ci occorre veder incappato più d'uno dei nostri fratelli in Adamo. E uno di codesti nostri fratelli in Adamo fu appunto un tal signor Tertulliano Celoni di Firenze, il quale tempo fa ebbe a pubblicare un *Compendio storico della musica antica e moderna*, opera anzichè difettosa come più avanti mostreremo, e bisognevole oltre ogni dire che a suo favore noi praticissimo la bella virtù di cui ci siamo ora vantati, vale a dire la pietosa indulgenza del silenzio e della dissimulazione. Ed eccovi come avvenne il fatto.

L'obbligo nostro ci recava a dover far cenno della pubblicazione del sig. Tertulliano Celoni di Firenze. Data una rapida occhiata al libro collo spirito tutto predisposto a trovarlo una bella e utile cosa che ci desse argomento a sfogare la istintiva nostra tendenza alla lode, ci trovammo non poco mortificati al vedere che la era tutt'altro, e che anzi sarebbe bisognato... Mi capite!.. Posti così nella affliggente congiuntura o di far torto al nostro buon naturale, ovvero di mancare troppo spiattellatamente ai nostri obblighi di critico, sapete voi a qual partito ci appigliammo?... al partito di mezzo, il solito che sogliono prendere gli animi di buona e timida pasta come siamo appunto noi. Ci siamo attaccati, come ad ancora di salvezza, ad un giornale musicale di Firenze, che pieno di carità più che di faterna, aveva trovato modo di spargere il balsamo della lode sulla infelice pubblicazione del signor Celoni; abbiamo citate le proprie parole di quel giornale ove era detto: « Ben meritò appresso gli amatori dell'arte musicale il signor Tertulliano Celoni, col suo *Com-*

pendio storico della musica antica e moderna, esponendo in brevi tratti l'origine della musica in generale, ecc., ecc., e dandoci con rapidi cenni un'idea della scuola italiana, tedesca e francese... » (1) Dopo aver riprodotto questo favorevole giudizio della *Rivista musicale* di Firenze, noi ci tenevamo al tutto contenti e soddisfatti come chi senza mancare in qualche modo al dover proprio, ha recato al prossimo un vero servizio... Solo che quel benedetto prepotente stimolo della verità non potè star tanto soffocato in noi che, dopo le righe citate della *Rivista di Firenze*, non ci cadesse giù dalla penna, quasi senza accorgercene questa sciagurata riga: « L'opuscolo del signor Celoni è pubblicato presso Giovanni Mazzoni in un modo assai scorretto e pregiudizievole al debole lavoro... » Il lettore accorto ha già notata la pietosa astuzia da noi usata in questa breve frase, di gettare cioè sulle povere spalle del tipografo la colpa dei difetti del libro, e ciò nella intenzione più che umana di non recar danno all'autore e di non suscitare la sua santa bile... E quanto a quel motto di *debole* lavoro ficatosi in fin del periodo, ognun vede che dovette esser messo là come una salvaguardia al nostro onore di critici e alle nostre convenienze di giornalisti; chè, ove mai fosse poi saltato fuori taluno a rimproverarci d'aver lodato, sebbene con parole altrui, una povera e difettosa produzione, avessimo in serbo una piccola difesa... Ma per venir alle corte vuol egli sapere il lettore quale specie di buon viso piacque al signor Celoni di fare alla nostra astuta indulgenza?... Niente meno che una lettera fulminata di punto in bianco ove, con tuono sufficientemente caustico, e come in maniera di sfida, siamo invitati a provare col fatto ove sieno gli errori tipografici di che abbiamo dato colpa al suo stampatore, e come mai ci è bastato l'animo di chiamar *debole* lavoro il suo libro storico, il quale per essere stato da lui dato come *Compendio*, vuol essere tenuto al tutto indenne da simil taccia.

È la letterina impertinente anzichè del signor Celoni si chiude con queste proprie parole: « Attendo per ciò replica alla presente con detta rettificazione, diversamente terrò per calunnioso il suo articolo, giacchè ella (la lettera è diretta personalmente al nostro Ricordi) deve sapere quanto qualunque, che le impertinenze non sono ragioni e che quest'ultime soltanto formano la critica! »

Ah signor Celoni crudele! (siam qui costretti ad esclamare) volete voi proprio costringerci a rinunziare con voi alla nostra mansueta natura d'agnello? Volete proprio che deponiamo la spazzola di pelo d'armellino che credemmo pietoso consiglio adoperare con voi, e costringerci a farvi odorare la punta dello staffile di Aristarco? Ebbene tanto sia del fatto vostro: da un lato ogni riguardo, e cominciamo dal convincere il signor Celoni, con una dose sufficiente di prove, che il suo *Compendio storico* è pieno zeppo di errori che noi, per essere coerenti alla nostra buona natura, continueremo ad attribuire a quel buon uomo di tipografo... Si tratta nientemeno che dei nomi i più noti nella storia musicale, alterati e sconciati in guisa da far veramente sorridere per non dir peggio; e per esempio: ZACLIN invece di Zarbin;

(1) Vedi il N.º 40 della nostra Gazzetta.

PISTOCCHI invece di Pistocchi; invece di Pergolesi - PEGGOLES: invece di Jomelli TOMELLI e in altro luogo GIOMELLA! Invece di Mozart - MOZAR, e in altro luogo MOZAR: WEIGT invece di Weigl - TROETA invece di Trajetta; MELU invece di Melul; GLUCH invece di Gluch; SAUCUNI invece di Sacchini; TERRI invece di Fétis. La lista potrebbe essere allungata di quattro volte tanto, ma crediamo che i pochi o citati errori (tipografici! s'intende) bastino a far persuaso ogni lettore che è al tutto inutile produrne altri. E qui ci si permetta che, abbandonato un momento il tuono della mite ironia finora usato, diciamo chiaro e tondo al signor Celoni: Se non debbe essere lecito a chi si fa autore di un Compendio storico della musica lasciar stampare in barbara guisa falsificati i nomi della maggior parte delle più grandi celebrità, non meno acerba taccia gli è dovuta se omette far cenno di quegli insigni che si resero al sommo benemeriti alla bell'arte; e questo maggiormente ove costoro sieno italiani.

Anche sotto questo punto di vista il *Compendio* del signor Celoni è meritevole del maggior biasimo, perocchè nella parte che riguarda la nostra Italia egli dimentica di nominare Marchetti, Spataro, Gabrieli, Nardini, Petrucci, Merula, Benevoli, Allegri, Vecchi, De Majo, Frescobaldi, Caccini, Carissimi, Vinci, Valotti, Fenaroli; ecc., e venendo a tempi non più vicini dimenticando che si lascia nella penna i nomi di Generali, di Mortacchi, di Coccia, di Mercadante, di Rubini, di Lablache, di Tamburini, ecc. ecc.!!!

Vorremmo per la più spiccia accontentarci di affermare all'ingrosso che il *Compendio Storico* del signor Celoni è seminato di altri simili ed anco peggiori sbagli, ma poichè a lui non bastano le semplici asserzioni e fanno bisogno le prove di fatto, siamo costretti con vero nostro dolore ad osservare i seguenti altri errori, che in verità ci è impossibile segnare nella partita di debito di messer lo tipografo.

1.° Lo *Stabat Mater* di Rossini è annoverato dal signor Celoni tra le composizioni *drammatiche* del gran pesarese, e nell'Elenco di queste è poi ommesso il *Sigismondo*!

2.° La *Muta di Portici* di Auber, è attribuita a Meyerbeer!

3.° È attribuita a Cherubini una *messa* di Brinvilliers, e al tempo stesso si omette di registrare fra le composizioni dell'illustre autore delle *Deux Journées* il famoso suo secondo *Requiem*.

4.° Alla pagina 58 si dice « *A Napoli vi sono tre Conservatori per i maschi; ve n'erano quattro a Venezia per le femmine* »!

5.° Afferma il signor Celoni come pubblicate nel 1871 le *Istituzioni Armoniche* dello Zarlino, laddove il furono tredici anni prima, nel 1858.

6.° Si dice creato da Handel, da Bach, da Haydn ecc., l'*Oratorio*, mentre chi veramente diede il primo saggio di codesta grande forma di composizione musicale sacra fu san Filippo Neri (come accenna in una nota il signor Celoni medesimo cadendo in contraddizione con sè stesso) e i grandi maestri o nominati non fecero che recarla a perfezione cogli splendidi loro lavori.

7.° Si afferma alla pagina 53 che le orchestre in Francia sono ripiene di *musicanti mediocri*, indi solo due righe più

sotto si nota che ivi le *orchestre rigurgitano di talenti e di virtuosi!*

Ma a che tirar innanzi più a lungo in questo esperimento di pazienza noioso per noi e pe' lettori? - Se mai i non pochi sconci qui registrati non bastassero a convincere il signor Celoni che se omettemmo di notarli nel primo nostro articolo ch'egli chiamò *offensivo*, fu per un senso di bontà e di indulgenza, basterà un suo cenno d'avviso, e non mancheremo di compir l'opera. Ci rimane materia da tessere altri due articoli non meno del presente ricchi di citazioni d'errori di ogni specie e natura.

CARTEGGIO

MILANO LI...

Se non mi sbaglio la vostra *Gazzetta* ha adottata la massima di non far parola nelle sue colonne che dei cantanti di primo cartello, o, come direste voi, con bella eleganza, delle sommità artistiche, e lasciar quindi abbandonata alla oscurità del silenzio la folla delle mediocrità e degli infimi, dei quali poi non mancano di occuparsi con premura più che cordiale taluni altri nostri fogli da teatro. Credetemi, signore, la vostra massima è sbagliata: in primo luogo perchè se veramente state fermo a non occuparvi che dei veri artisti di primo cartello, avrete ben di rado occasione di adoperar la penna, per la ragione semplicissima che la ruzza dei veri artisti di primo cartello è a giorni nostri poco men che perduta; poi perchè ben di frequente accade che siano molto più da lodare e a molto maggior diritto i novelli e principianti che non i provetti cantanti già vecchi alle glorie della scena. Questa vi parrà a primo tratto una proposizione assurda o contraddittoria; ma a che non abbiate a tacciarci di stranezza mi spiego. I cantanti novelli ed esordienti son per solito non ancora gustati dalle adulazioni del mecenatismo e del procolismo, dalla superbia e dalla vanità cieca e irragionevole che si beve a dosi più che omeopatiche col lungo respirar l'aria de' camerini e de' proscenii, dalle ammirazioni iperboliche del giornalismo; in una parola si presentano al pubblico ancora incorrotti e per conseguenza ricchi ancora di tutte le belle qualità di una natura artistica ancor vergine e fresca e più o meno felice; il sentimento, la passione dell'arte è in essi ancora intatta e piena di vita e non esaurita o stanca; tutto questo per ciò che riguarda la parte morale e psicologica della professione.

Per quanto è della parte fisica e materiale, voglio dire l'indole e i pregi della voce, il metodo di canto, la maggiore o minor robustezza e agilità naturale della gola, vi assieuro io che i giovani cantanti di primo o di secondo teatro al più, sono a condizioni ben migliori de' cantanti provetti, i quali ebbero tutto l'agio e il tempo di arricchirsi dei tanti vizii di canto e di declamazione a sforzi di petto e a gridi, così di moda al presente e tanto applauditi anche dalle primarie platee, ebbero tutto il tempo e l'agio di dimenticare i buoni precetti, di falsare il metodo appreso, di logorarsi la laringe e di cambiare un organo vocale spontaneo, fresco, simpatico in uno strumento di gola (perdonate l'espressione) aspro, rauco, spassato, e che per conseguenza non dà più i suoi suoni se non

a furia di sforzi, di impeti e sussulti. Il poco che vi ho detto credo basterà a convincervi che non ho poi profittato la gran bestemmia se o' ho sostenuto che quello alla buona e savia critica, com'è quella che professate voi, signori della *Gazzetta Musicale*, torna più tanto occuparsi degli artisti principianti che non di coloro che già sudarono molte stagioni sceniche sotto il glorioso pondo dell'alloro, e posso già vantare de' volumi di articoli laudatorii, delle raccolte di sonetti, e dei ritratti litografici nelle *Sirene Teatrali*!

Dopo tutto questo esordio lunghetto anzichè non permette che mi occupi di una giovine artista che, per non essere ancora uscita dalla prima delle due categorie di cantanti or accennate, ha tutto il diritto ad una mia onorevole menzione, voglio dire madamigella Cazzaniga, che in queste sere sostiene la difficile parte della ispirata e passionata poetessa di Milene sulle tavole anguste di quel teatro Re, che se è fatto proprio a cappello per gli spiritosi nonnulla del Vaudeville o per i modesti esperimenti della povera Italia italiana, non si conviene per nulla alle superbe finzioni di madama Melpomene quando veste la grande uniforme di parata. Ma questo sia detto per incidenza, e di volo, e si torni alla giovine nostra esordiente. Intendo cioè di dirle col mezzo del vostro giornale, il quale ha voce di non volersi lordare di adulazioni e piacerterie, intendo di dirle, che sono sufficientemente contento del fatto suo, in particolar modo nella scena finale, in quella specie di canto del cigno con preludio e accompagnamento d'arpa e flauto ch'ella eseguisce con sentimento naturale e non isforzato, con accentazione discretamente bene appropriata. Certo che io non verrò a pretendere in lei tutte le ricercatezze, tutte le malizie di canto, tutto lo spolvero teatrale che crederei dover esigere da una artista provetta, tutte cose che il più delle volte degenerano in manierismo, in affettazione, in impostura. E nondimeno la giovine Cazzaniga non manca di accennare qui e là che molto ben addentro ella sente ciò che costituisce la vera e buona eleganza del canto, e che alcune frasi di cantabile, alcune terminazioni del periodo melodico ella sa disegnarle con una spontanea finezza non facile a potersi lodare in cantanti già da un pezzo abituati alle ampollose maniere e al falso genere di declamazione drammatica a' giorni nostri venuto in tanta voga sulle così dette primarie scene liriche.

Solo che ho una gran paura che anche lei, madamigella Cazzaniga, in passando dai piccoli teatri ai grandi, dimenticando quella ingenua riserbatezza che rende sì caro e omogeneo il canto femminile, massimamente in alcune parti amorose e sentimentali, dimenticando i precetti d'una buona scuola, e contraendo tutte le funeste abitudini del cantar di mestiere, non devii dalla retta strada per gettarsi anche lei assieme alla turba al genere detto comunemente lirico-tragico, che meglio sarebbe chiamare con ben altro nome. - E per essere franco e schietto dirò alla giovane artista, cui sono delicate queste mie righe, che già qualche sintomo patologico di questa brutta malattia di moda... qualche indizio... certi slanci di voce un po' sgarbatelli... Per ora non agguango altro, e solo le raccomando caldamente di porsi ben bene in mente questo aforisma dell'arte; se un cantante drammat-

tico è naturalmente dotato dei doni di sentimento e dell'istinto dell'espressione degli affetti, si affidi alla spontanea ispirazione del cuore e non tema di dare nell'esagerato e nel falso; se manca, per reprobata indole, delle qualità psicologiche o accennate, non pretenda far violenza alla natura e spendere un denaro che non ha: egli crederà di potere, a furia d'artificio e di sforzi, supplire alla ingenuità sua povertà e darsi a credere ricco, ma non farà che mettere in circolazione della moneta falsa, la quale non avrà valore che per coloro che scambiano l'orpello per oro. e confondono lo stagno coll'argento: intelligenti pauca! Perdonate, signor Estensore gentilissimo, questa lunga e forse noiosa cicalata ad un passionato amatore dell'arte che da molti anni professa, e credetemi sempre il vostro devotissimo

T. G.
Maestro di Solfeggio.

— **PARIGI.** Mi affretto a soddisfare al vostro desiderio col trasmettervi alcune notizie del mondo filarmonico parigino. Cominciamo dal nono Donizetti. È inutile che vi dica delle ire e dei dispetti che la sua fortuna musicale sveglia e attizza nel cuore dei tanti compositori francesi, i quali con occhio di gelosia e di invidia veggono l'insigne italiano, fatto centro di quel tanto favore che bramerebbero dividere tra essi foss'anche in dieci omeopatiche. Ma Donizetti con quel suo fare da cinico amabile e disinvolto finge di non accorgersi di questi non bene velati mali-umori, e quando si scontra nei *Salons* coi suoi rivali pigmici si vendica di essi con delle buone strette di mano a coloro che gli vengono vicino e con dei sonori addio a que' che si allontanano. È giusto però che vi dica che né Auber, né Halévy, né Adam, né Berlioz, né altri pochi dei veri ingegni che può vantare la scuola francese partecipano di questi piccoli rancori. Essi tutt'al più, soddisfatti della propria loro gloria, (ed hanno di che essere contenti) non pensano ad invidiare quella che a buon dritto raccoglie il fecondo autore della *Linda*.

Approposito della *Linda*! Quest'Opera, come avrete veduto in pressoché tutti i giornali parigini, va guadagnando sempre più nel favore del pubblico schizzinoso del *Teatro Italiano*, e ciò grazie a molti tagli fatti nello spartito con generosa forbice.

A questo medesimo *Teatro Italiano* si stanno ora facendo le prove della *Lucrezia Borgia* e del *Tancredi*. Vedete quindi che qui non si è dimenticato Rossini! I Parigini amano anzi essere di tanto in tanto ricreati dalla musica esilarante del gran maestro; e quando non possono godersi a loro modo delle stupende sue ispirazioni buffe, sono più che contenti che si ricorra a qualche vecchio sputo serio. I parigini hanno ragione; e nella loro inesauribile simpatia per la musica rossiniana mostrano maggior finezza di gusto e più sottile accorgimento che non voi altri Italiani i quali dopo avere fanfanzato alla parvia per il genio di Pesaro, ora sembra lo abiate poco men che obliato. Spetta a voi altri, signori redattori della *Gazzetta musicale milanese*, il sindacare le ragioni di questa ingrata dimenticanza che potrebbe forse esser presa come indizio di progresso e raffinamento nel gusto e nel criterio musicale degli Italiani, se non dovesse essere pigliata per sintomo opposto.

Il vostro Banderelli, che, come sapete, è professore di canto e di declamazione presso questo real Conservatorio, fu nominato membro della Legion d'onore in premio delle utili sue fatiche. Vedete che qui si hanno in qualche conto i buoni artisti italiani! Ma se si apprezza debitamente l'ingegno straniero non si onorano meno i talenti nazionali. Presso il Conservatorio si è aperta una sottoscrizione per erigere un monumento alla memoria di Baillot. A voi a giudicare: decorazioni e nastri poi vivi, lapidi e cippi di marmo per defunti; quali più lusinghevoli eccitamenti per l'ambizione artistica?...

A proposito di sottoscrizioni. In uno dei passati fogli della vostra *Gazzetta* vidi accennata la speranza che avesse a fondarsi nella vostra bella Milano una società filarmonica destinata a far gli onori della musica classica! Sarebbe tempo che anche voi altri signori lombardi vi stancaste di limitare il vostro culto alle effimere creazioni dei compositori da dozzina che tengono lo scettro delle vostre scene, e pensaste una volta a ritemperare il vostro gusto un tantino corrotto, ricorrendo alle vere e buone fonti del bello musicale! A quest' uopo nulla di meglio di una società musicale fondata da va-

lenti e disinteressati artisti ed amatori. Veggo però molte difficoltà a che il bel progetto di cui fu fatto parola nel vostro giornale possa aversi nei modi più opportuni a raggiungere lo scopo proposto. Piacervi sapermene dire qualche cosa al più presto! (1).

C. G.
Ci scrivono da Londra: «Le feste musicali si succedono nella nostra Inghilterra con molta frequenza. Prendono in questo paese molta voga i concerti a grandi masse vocali e strumentali; e per vero chi voglia formarsi una imponente idea della potenza della musica deve assistere ad uno di codesti così detti *festivals*, nei quali dalle seicento alle ottocento parti tra canto e suono eseguono qualche grandioso capo-lavoro di genere sacro od eroico. Nella vostra Italia il gusto per codesta specie di musicali solennità è ancora cosa al tutto nuova. Ne avete qualche saggio nell'occasione dello *Stabat Mater* di Rossini, ma quanto siete ancora lontani dall'aver potuto apprezzare questa specie di colossali concerti sostenuti da un esercito di professori ed artisti tutti di primo valore! La Germania è la vera patria dei *concerts-monsters*.

Ultimamente il famoso pianista Thalberg passato da Liverpool, diede un'academia ove colse clamorosi applausi e, quel che per lui più conta, intasò parecchie centinaia di sterline. La gloria a suon di ghinche va per molti artisti un'attrattiva singolare!

(1) Non c'è possibile per ora soddisfare alla curiosità del nostro corrispondente.

NOTIZIE VARIE

— **MILANO.** Siamo persuasi che tutti i nostri filarmonici udranno con piacere la notizia del prossimo arrivo del celebre Boicisa, maestro, come ognuno sa, reosi in sommo grado benemerito agli studi dell'arpa per la straordinaria sua esecuzione per gli utili suoi metodi, e per le altre molteplici sue opere che aumentarono assai le risorse di questo strumento. Il grande arpista è accompagnato da madama Bishop cantante di concerti che in Russia, Svezia, Inghilterra, Danimarca e Germania ottenne il più brillante successo, e che ebbe l'onore in qualche città di esser fatta soggetto di paragone nientemeno che colla Pasta, Malibran e Sontag. Boicisa e madama Bishop si produrranno fra noi pubblicamente, e così potremo col nostro voto confermare l'europea fama del primo, e verificare la decantata abilità dell'altra.

Nello Stabilimento Ricordi trovasi in lavoro lo *Stabat Mater* di Rossini ridotto in armonia per quattordici strumenti da Giovanni André come fu eseguito alla presenza dell'incomparabile compositore nell'occasione che nel passato agosto si festeggiava in Bologna l'onomastico di lui, e quanto prima presso Ricordi si pubblicheranno pure i *duetti* sopra motivi originali per pianoforte e violino di Wolff e de-Bériot ed altri due pezzi per gli stessi strumenti del sud. Wolff con Viouxtemp, violinista che ora a Vienna è tanto vivamente encomiato.

Saint-Leon violinista fra i primi per sicurezza e scioltezza nel maneggio dell'arco, per bella cavata, per capriciosa ed ardita bravura; e Cavallini, il Paganini del clarinetto, almeno in quanto a difficoltà sorprendentemente superate, si produssero mercoledì sera in un'academia nell'Hotel de la Scala. Vi ottennero moltissimi applausi e schiamassii speltatori; non più di dodici palchi si videro occupati! Oramai è uopo persuadersi che i Milanesi non hanno grande amore alle pubbliche academie strumentali. Né valga il rispondere, cogli esempi di Listz e di Thalberg, poiché in questi casi sarebbe a domandare quanta e qual parte ha la *Moda* e il *Fasone* nell'empire i palchetti di lussuose e di lioni; e se quei sonmi verrebbero colmati dei medesimi meriti onori e favori di cassetta e di bacile ove non potessero raccomandarsi con un nome forestiero! Il maggiore o minor numero di consonanti nel nome di un'artista contribuisce assai presso noi Milanesi alla maggiore o minor fortuna dei concertisti che si producono sui nostri teatri.

— **TORINO.** Finalmente anche noi Torinesi potremo udire l'ultimo lavoro del Pesarese, ed esser in grado di manifestare il nostro giudizio sulle singolari bellezze di arte e di concetto di cui lo *Stabat Mater* risonante. Io che vi scrivo non pretendo né voglio porli in ischiera coi dotti per farmi a cercare, come si suol dire, il pelo nell'uovo, e andare in traccia di mende di cui troppo non può essere immune veruna opera umana: mi tengo pago a dirvi che tutti noi da indefinibile estasi fummo trasportati, e nuove delizie ci vennero sciolse dalla sacra creazione rossiniana, la quale, come avvenne di quella dell'illustre Pergolesi, ora vien tacciata di profana, per esser poi in compenso dai più tardi posterì qualificata di divina. Ottanta istrumentisti (primo fra questi Cherubini, e cento cantanti (compresi gli alunni e le allieve dell'Accademia filarmonica) di cui capo era il Buzzi, fecero vaga mostra di sé disposti con bell'ordine sul palco scenico del teatro Carignano. Con perizia e zelo il valente giovane maestro Fabbrica diresse la numerosa schiera; in un mirabile accordo le voci unironsi agli strumenti. L'imponente introduzione dispone a meraviglia ogni animo. Ciaffici fu maggior di sé stesso nella prima aria tessuta di sì tenera cantilena e da sì vigorosa stromentazione colorita. L'elegante duetto fra la Boccabadati e Fouché riuscì di sommo effetto. Così finirono la sua valentia nell'aria successiva. Venne ripetuto il meraviglioso recitativo e coro senz'accompagnamento in cui pare risorto il Palestrina. Dopo l'applaudito quartetto e la caratina

nella quale fecesi onore la Fouché, fuvi un momento di entusiasmo al versetto *Inflamatus et accensus*: la Bortolotti interpretò con anima e valore questa sublime evocazione. Il quartetto a voci sole, questa mirabile creazione di un genio severo e ispirato ad un tempo, venne interpretato in guisa che tutte ne emersero le bellezze di concetto e di lavoro. La fuga finale venne ripetuta come i due pezzi che la precedettero. La perfetta esecuzione dello *Stabat* a cui oltre i nominati principali cantanti presero parte Mei e lo Scalese, ebbe già luogo due sere; quattro altre con impazienza si aspettono (1).

Non abbiamo mutata sillaba a questa lettera favoriti da un corrispondente della cui scioltezza e sincerità siamo più che sicuri. Trattandosi dello *Stabat* di Rossini volemmo anche far grazia ad alcune espressioni enfatiche che non debbono diventare abituali nel nostro *trattorio*. Ci piacque conservare anche la nota del detto corrispondente ove accenna, all'articolo della *Gazzetta piemontese*, che noi non abbiamo letto. Aggiungiamo per nostro particolare conto che un giudizio critico dello *Stabat* rossiniano, dettato con molta dottrina e finezza di gusto estetico, abbiamo letto negli eleganti articoli del professore bigliani al *Messaggiere Torinese*. Veggansi gli ultimi numeri di quest' giornale.

— **La France Musical** raccomanda con calore a' suoi lettori *LES SOUVENIRS DE BEETHOVEN, Grande fantasia per piano, per E. PRUDENT*. A tutti i pianisti di Parigi, ella dice, era noto questo pezzo prima che si pubblicasse. E in fatto, la fama di Prudent a Parigi fu dovuta in gran parte all'aver saputo gustare una sì distinta produzione che a primo tratto ottenne gli encomii di Auber, di Halévy, di Adam, di Carafa, ecc. - I *Souvenirs* di Beethoven sono degni della fortuna ottenuta dai migliori pezzi di Thalberg.

— Un'altra pubblicazione raccomandata dall'anzidetto giornale parigino è l'*Album du chant de 1843*, di Teodoro Labarre.

Questo *Album* si compone di otto pezzi ad una voce e di un notturno; i *Salons* di Parigi lo hanno già accolto come una produzione del *bon genre*, e quando col tempo la moda ha proferito il suo voto, non c'è da meravigliarsi, o bisogna accettarlo o passare per gente senza gusto e senza *fashion*. L'*Album* di Labarre si vedrà sulle *tablettes* delle nostre gentili dilettanti se pure il nostro Ricordi non avrà qualche cosa di meglio da offrir loro per strema musicale del 1843.

— Leggiamo nel *Musical*: Il sig. Corradino Kreutzer, uro tra i buoni compositori tedeschi, l'autore dell'applaudita Opera, *Una Notte a Granata*, arrivò a Parigi. Presentato al sig. Crosnier, Direttore del *Favre*, dall'illustre Meyerbeer, il sig. Kreutzer venne accolto molto favorevolmente, e non è difficile che il teatro o nominato produca quanto prima una sua Opera comica.

— L'amore alla musica di Beethoven va facendosi sempre più generale nel mondo filarmonico parigino. Merca lo zelo instancabile della Società *des amateurs della Rue Vivienne* si venne a poco a poco propagando il gusto e l'intelligenza delle elevate bellezze caratteristiche dello stile del grande compositore tedesco. Ultimamente si eseguì con affollato concorso la famosa *Sinfonia pastorale* di Beethoven, e tutto il pubblico fu rapito dalla grandezza e originalità dei concetti di questa composizione-modello.

— Leggiamo nella *G. M. de Paris*: Sotto il titolo di *Académie de chant des amateurs de Paris* i signori Bevilacqua e Panofia fondano una istituzione alla quale vorranno presagire il più brillante avvenire. Essi hanno per scopo di radunare gli amatori della buona musica vocale e di educarli a cantare la musica concertata dei migliori maestri di tutte le scuole, quella di Bach, Beethoven, Cherubini, Gluck, Handel, Haydn, Jomelli, Lesueur, Marcello, Mozart, Palestrina, Pergolesi, e dei principali maestri viventi. Per essere ammessi a questa accademia istruttiva basterà aver buona voce, saper solfeggiare, e possedere l'educazione musicale sufficiente a saper leggere una parte di corista. Il prospecto espone poi più ampiamente le basi di questa istituzione, fondata ad imitazione dell'academia di canto di Berlino.

— Un giornale francese reca le seguenti righe: «S. M. Carlo Alberto re di Sardegna, mandò, col mezzo del suo ambasciatore a Parigi, il marchese di Brignoles-de-Sales, al sig. Prospero di Saint-d'Arold, compositore di musica sacra, un magnifico anello di pietre preziose di gran valore, in occasione di un *Te Deum* che l'artista compose quest'incenso passato pel matrimonio del principe reale il Duca di Savoia. Questa partitura venne ultimamente eseguita in una seduta accademica e giudicata lavoro commendevole.

Due Opere nuove furono rappresentate nello scorso mese di novembre a Vienna e a Praga. A giudicare dalla *G. M. di Vienna*, la prima tragica, intitolata: *Caterina Cornaro*, del maestro di Cappella alla Corte di Baviera, sig. Lachner, avrebbe eminenti bellezze drammatiche, senza essere troppo vaneggiata per la parte vocale; la seconda a Praga, intitolata *Adèle de Foix*, del maestro di Cappella sassone Reissiger, presenterebbe una musica piacevole, senza nuove idee e nuove forme. L'esecuzione di ambe queste Opere fu in totale soddisfacente.

(1) Infatti esse ebbero l'uogo con sempre crescente successo. Leggasi il bellissimo articolo del sig. Romani nella *Gazzetta Piemontese*. - L'impressione, nelle sei esecuzioni dello *Stabat*, introdotti non meno di franchi 35000.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI
Contrada degli Omenoni N. 4720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 51. DOMENICA
13 Dicembre 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peints tous les tableaux, rend tous les objets, sonnet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'épouvoir.* J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Pel semestre e pel trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini e stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Ortoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ecc. vorranno essere mandati franchi di porto.

SOMMARIO.

I. COSTUMI MUSICALI. Una Serenata filarmonica a Londra. - II. BIBLIOGRAFIA MUSICALE. Ricenti su diverse opere. - III. CARTEGGIO. Berlino, Parigi, Dresda. - IV. NOTIZIE MUSICALI ITALIANE. Milano, Genova, Firenze, Zaira, Palermo. - NOTIZIE MUSICALI ESTERE. Atene, ecc. - V. DIZIONARIO CRITICO-CRISTIANO, ecc.

COSTUMI MUSICALI

UNA SERATA FILARMONICA A LONDRA

S'egli è vero che non vi ha nulla più grottesco di una cattiva accademia filarmonica, conviene venire a Londra per ammirare l'ultimo grado di questa specie di ridicolo nella sua perfezione ideale. Con buona pace degli ammiratori del mio paese (1), la più antimusicale terra che il sole rischiari è la Gran Bretagna, e il centro di tutte le pretensioni, e di tutte le ricchezze britanniche, voglio dire Londra, è appunto il luogo de' Tre Regni dove la cattiva musica tiene il suo seggio. Voi non traversate le contrade della metropoli che non siate assaliti dagli urli degli Omeri ciechi, i quali cantano la ballata; da' duetti discordanti dei suonatori di ghironda, ed altri mendicanti che ci girano attorno, e dalle tristi, miagolanti ed aspre cadenze dell'operaio. Dentro le case, l'inevitabile piano-forte vi attende e quivi, buon Dio, qual esecuzione! Avendo la melomania guadagnato da qualche anno tutte le suddivisioni della società inglese, il contagio di cui parlo si è fatto universale, intollerabile, spaventoso. Per poco che voi usiate nel mondo, gli inviti musicali vi cadono addosso come gragnuola. Nei trivii s'incontrano de' terribili Orfei; ma nei saloni essi fanno stipa. Tutte le età, tutti i sessi, e perfino al sesso neutro importatori dall'Italia, congiurano contro il vostro riposo. Oh! quanto si desidera allora il soggiorno della campagna, dove il ronzio delle api, il cinguettare degli uccelli nascosti fra le foglie vi offrono concerti campestri e senza fasto, ma non senza allettamento! Con qual gioia abbandonate la città dopo che tutto l'inverno le vostre povere orecchie furono scorticate dagli sforzi cromatici degli stromenti da corda e da fiato di ogni generazione!

Il sig. Rappelwherer, valente maestro di cappella tedesco, il quale dalla sua città nativa di Schweinfurth sul Meno, è venuto a provar ventura ne' Tre-Regni, entrò un

matino da me. Io lo aveva raccomandato, in qualità di maestro di piano-forte a Missriss Morrisson, moglie di un ricco borghese della città, e madre di due damigelle già da marito. Egli era tristo in viso, e con un tuono di voce che manifestava un pocolino di cattivo umore mi disse in suo gergo: «Madama Morrisson dà un concerto; vedete qui il suo biglietto». Io indovinai subito il mio malanno e ciò che affliggeva il buon Rappelwherer. «Il dado è tratto» gli dissi io, e senza pensare più in là, prendo il cappello, mi traggio dietro il pover uomo, e mi incammino verso Lombard-Sreet, ove dimorava quella che mi faceva l'invito.

Il racconto de' rammarichi personali alquanto comici di Rappelwherer accorcio la noja del cammino; egli è uno di quei buoni alemanni, che non hanno che una idea e non vivono che per essa. La sua mente mai non si è spinta oltre i limiti e le combinazioni della solfa: alla solfa è legata la noja esistenza; come quella della triade all'albero che la ricopre della sua scorza. Vittima com'egli era della incapacità musicale delle damigelle Morrisson, bello il sentirlo raccontare gli sforzi da lui adoperati a vincerla, e la lotta continua che s'era impegnata fra la perseveranza del maestro e l'inflessibilità delle allieve. Due volte s'era egli dimesso, ma la madre non aveva voluto di questa canzone: «Vedete, il mio caro signor Rappelwherer, gli diceva la nostra borghese, in quanto a me io trovo che la nostra Emilia cammina benissimo. Ella è già più forte di me che ho preso lezione sei anni. La minore, non è tanto avanti, egli è vero; ma la si farà; non conviene toglierla di coraggio. Le mie figliuole, vedete, non hanno bisogno, grazie al cielo, di tirare partito delle loro doti musicali; per altra parte egli è bello per una damigella il toccare un po' di piano; ma che serve quando siam maritate! Abbiamo ben altro che fare!» Ragionamenti questi positivi e volgari, che il maestro di cappella ripeteva con accento germanico, e con movimento di collera.

Giugnemmo finalmente da Missriss Morrisson. Tutta la batteria musicale, leggit, bassi, contrabbassi, metronomi, casse di violoncelli, ecc., ingombravano gli appartamenti. Già i dilettanti avevano posto mano a' loro stromenti, e gli uditori parlavano sottovoce. L'uno dà di pece all'archetto ribelle, l'altro umetta il suo flauto; un terzo con visacci da far paura tenta di fermare nel manico del contrabbasso il gran bischero, il quale resiste ad ogni suo sforzo, e gli gira con violenza fra le dita impo-

tenti. Le corde che si spezzano, gli archetti che stridono, i leggit che scorrono cigolando sulle loro girelle, fanno preludio alle delizie della serata. Finalmente si dà l'Alamirè, e veggio Rappelwherer slanciarsi e giugnere in un batter d'occhio al piano-forte.

«Eh, non è venuto l'accordatore?» No, risponde tranquillamente Missriss Morrisson; non sono due mesi che il piano è stato rimesso a nuovo, e Fanny che l'ha provato jeri, lo ha trovato d'accordo. Rappelwherer non era uomo che cedesse di leggieri, quando credeva di aver ragione, e Missriss Morrisson non era donna da permettere che si rivoicasse in dubbio l'istinto musicale di sua figlia minore. Onde, a terminare il contrasto, fu chiamato un violino, il quale dichiarò, che senza una ripassatina, lo stromento non poteva servire. Il buon maestro si mette a fare l'uffizio; due corde vanno a male, e al rumore acuto ch'esse fanno strappandosi, i nervi s'increspano alla enorme missriss Morrisson. L'aspetto della quale prende l'espressione del ticchio doloroso. S'accordano di nuovo. Miss Emilia Morrisson, siede al piano in qualità di presidente; un ricco tintore di *Threaulne-dle-street* si rafferma fra le gambe incrocicchiate il violoncello; il suonatore di flauto allungando e tormentando il suo stromento, che cresce, cerca indarno di metterlo al corista del piano; il violino aggiusta tre volte il suo cantino che si rompe e gli salta agli occhi. Rappelwherer, in mentre che ciascheduno *soffia* e *raschia* a chi può meglio, prodiga invano i suoi sudori e i suoi consigli, che ognuno respinge con orgoglio. D'accordo in venti toni diversi, la banda armonica si mette sotto gli ordini del maestro, i tre colpi danno il segno del combattimento, e il *largo* della sinfonia della *Lodoiska* (antica novità) mi viene a percuotere le orecchie.

Povero Kreutzer! Come bene furono comprese le tue intenzioni! Invano la parola *largo* posta a lettere majuscole in capo a tutte le parti, esprimeva la gravità del primo tempo della tua *ouverture*. Miss Emilia, la cui indole petulante male s'accorda con questa monotona lentezza, muta le tue semimime in semicrome e dà alle tue frasi solenni la vivace ilarità dell'*allegro*. E tuttavia non sarebbe stato che mezzo male se i sinfonisti, avvisati di questa variante, avessero potuto conformarsi. Ma in quel mentre che la giovane pianista volava «Con l'ali aperte e ferme,» il contrabbasso camminava a passi di testuggine, il flauto conservava un tempo mo-

(1) L'articolo è tratto da un giornale inglese.

derato, e il violino teneva dietro al flauto a due battute di distanza; e già Miss Morrisson, scioltasi, dal *largo*, entrava nel *presto*, che vien dopo, quando i suoi complici, che si trovavano ancora indietro più di dieci battute, sembrarono accorgersi di un qualche lieve errore, e a un tratto si fermarono. Avreste veduto allora cadere il sudore a grosse gocce dalla fronte a Rappelwheher, il quale fissando su di me uno sguardo disperato, pareva che mi dicesse: « Il male è incurabile, mi sto zitto. » Si cercò la cagione di questa mancanza d'insieme; ciascuno difese il suo movimento, e dopo un intermedio dialogizzato in modo vivissimo e alquanto pungente, si passò al *presto*.

Qui i concertanti alquanto confusi, presi dal punto d'onore, fecero in modo che il *presto* non camminò male; se non che, siccome ciascun aveva buona esperienza di sé, e tale da dovergli ispirar timore i movimenti troppo vivaci, ebbero cura di prender un tempo più comodo. Niuno si affrettava. Fate conto che l'andar loro somigliasse il passo tranquillo e pensoso di que' cavalli fiamminghi, i quali posano leggermente i piedi sul suolo, per tema quasi di fargli male. Ogni nota o breve o lunga, o forte o dolce che si fosse, aveva il suo valore uguale; e quanto più era carica la battuta di semicrome, tanto più durava; non se ne perdeva nulla; e ogni cosa entrava in calcolo: tanto che ella era veramente una esecuzione di spaventevole esattezza.

Miss Morrisson faceva ribombare il pedale; il tintore tormentava la sua corda grossa; il violino *smanicava* giù, che vi so dire era un piacere. E non solamente questa *esecuzione* (parola conveniente che nulla più) c'intronava le lacere orecchie, ma ci abbarbagliava gli occhi per la quantità e l'incoerenza di que' gesti contrari, opera di tante braccia, di tanti gomiti e di tanti e di tanti pugnelli agitati in sensi diversi. Quanti applausi coronarono questi sforzi! Tutte le signore, le quali quanto era durata la carnificina di questo *delizioso pezzo*, avevano fatto la battuta colle teste e co' ventagli, si posero a fargli i commenti: e via via che era una cosa da ridere, si parlò di tenerezza musica, contrappunto, *genio*, belle arti, finchè Miss Morrisson ci annunciò che Miss Emilia, l'eroina del pezzo concertato si apprestava ad accompagnare la sorella minore pronta a spiegare le sue doti di esecuzione vocale.

Si fa silenzio: io riconosco il ritornello della vecchia romanza:

Ah! Nanci! vuoi tu seguirmi? (4)

La damigella, immobile come un ceppo, colla mano destra appoggiata sul pianoforte, cogli occhi fermi al soffitto, con un aspetto severo e fosco, da principio al suo pezzo, o piuttosto al suo gemito. No, in verun altro luogo che in Inghilterra si può dar nome di musica a un simile piagnisteo, ed accordargli l'onore di far parte di un concerto. Non era che un lungo e monotono lamento senza misura, senza ritmo, senza espressione; ed io mi sentiva la voglia di piangere, pel solo effetto simpatico di que' suoni che mi sembravano molli di lagrime, e che operavano in me come operano i suoni lontani delle campane, una sera malinconica d'autunno, sulle persone che hanno i nervi troppo

dilicati e irritabili; ma tutto ad un tratto mi prese il riso nel sentire i guaiti simpatici di una povera bestiuola, che avevano rinchiusa in un gabinetto, affinché non disturbasse l'adunanza musicale. Questo dilettevole inaspettato era il cagnolino di Miss Morrisson, al quale pareva che questa strana musica pungesse in singolar modo le fibbre. Le due sorelle, senza punto scomporsi a ciò, simili a due orologi di Breguet, i quali si comunicano vicendevolmente la vibrazione, si sostenevano benissimo; e per carità fraterna molto commendevole, alternando, gettavano a quando a quando un velo sugli sbagli l'una dell'altra. Gli applausi che le ricompensarono furono pieni d'entusiasmo; io già non dubito punto della loro sincerità.

Dirò io qui come un giovine cugino di Miss Morrisson ci sfigurò un concerto di Viotti: quei suoni acuti e stridenti fecero uscire dal cantino le sue dita poste di continuo presso il ponticello? Dipingerò io gl'inutili sforzi di Miss Fanny e di un largo signore per venire a capo del celebre duetto di Mozart: *Crudel perchè finora?* Finalmente ripeterò io la scusa veramente nuova di Miss Morrisson, la quale avvedendosi della cattiva riuscita del duetto, tentava di giustificare sua figlia con dire (vedi ingenuità!) « Oh io non amo quelle romanze in *i* e in *o*: non ho mai permesso a mia figlia di cantare di pezzi italiani altro che questo: « C'est l'amour, l'amour, l'amour! » E di vero Miss Morrisson colla strana inflessione ch'ella dava a queste parole, ne faceva un'arietta di Rossini!

Io cercai quegli occhi Rappelwheher, il cui grottesco rammarico mi aveva divertito per tutta la seduta. Egli era scomparso. Mi restavano ancora a trangugiare tre pezzi ed un finale. Ma già mi avevano tempestato i nervi, e scorticate le orecchie che stava bene. Sicchè presi partito d'imitare il maestro di cappella, e d'andarmene io pure a respirare un'aria purgata delle suonate, scevra dalle note false e libera dalle appoggiature. Nel punto che Emilia cominciava a cantare la vecchia ballata intitolata: *Gianna la pazza*, mi scansai maledicendo i carnefici dilettranti che m'avevano così crudelmente straziato.

Io aveva già oltrepassato il quartiere di Miss Morrisson, e guadagnava la gran strada di Oxford, quando un tumulto di voci, di stromenti e di grida confuse, frammezzo alle quali mi risuonavano all'orecchio non so quali accenti che non m'erano ignoti, mi fece sollecitare il passo.

Erano le undici e mezzo, e questo romore notturno mi cagionava inquietudine. Ed ecco io scorgo Rappelwheher, che si dibatteva in mezzo alle guardie notturne che ne lo menavano di forza. Tre o quattro brutti musi d'uomini che erano armati d'arpe, mandolini e clarinetti incalzavano colle grida il malmarivato maestro. « Arrestatelo, arrestatelo! ch'ei passi la notte al violone! (4) Pervenni fino al povero Tedesco, e volli sapere donde gli era piovuto addosso questo altro malanno. Ed egli, « Ah mio buon signore, mi disse, cattiva musica è la mia persecuzione. Quel briccone là (indicandomi un suonatore di basso) suonava un buon mezzo tono troppo alto; questo abbovinevole clarinetto soffiava mezzo tono troppo basso; quegli altri

là (indicandomi due canterini) guastavano la bell'aria tedesca:

Steh' nur auf, steh' nur auf!

Io ho voluto fare qualche osservazione civile, essi hanno domandato questo constabile, ed io debbo andar a passar la notte in prigione, se voi non mi liberate. - Si riprendeva il constabile, egli è un forestiero che s'è ubbriacato, e vuole impedire a questa brava gente di guadagnarsi il pane. Domattina io lo condurrò dal giudice di pace, e pagherà dieci scellini per apprendere a turbare un'altra volta il pubblico riposo.

Mi venne fatto non senza pena di liberare il nostro Orfeo alemanno. Cammin facendo, ei si consolo con maledire l'Inghilterra, dichiarandola priva d'ogni gusto musicale, e fedele a quelle teorie delle quali non può verun Alemanno far senza. Mi provò per sillologismo e per entimema, che un popolo che sia molto carnivoro debbe avere l'orecchio falso, e che l'effetto inevitabile del *roast-beef* si è di rendere ottuso ogni senso musicale.

(7)

BIBLIOGRAFIA MUSICALE

CENNI SU DIVERSE OPERE

Duetti per Pianoforte e Violoncello

Questa volta entreremo in materia senza proporre alcuna osservazione contro le *fantasie* istrumentali alla moda, troppo godendoci l'animo di poter dar principio a questa rivista di pezzi di ogni genere e sì differenti fra loro per merito con un'opera forte d'immagini concetti e lodevole per regolare condotta - *Duo pour piano et violoncello, ou cor, ou violon, par Henselt*. - Questo coscienzazioso pianista alemanno, che scelse a sua dimora Pietroburgo, la città che ora forse più generosamente di ogni altra in Europa rimerita i famosi artisti che vi si producono, fece già di pubblico diritto varie ottime opere per pianoforte fra cui gli Studi, da tutti conosciuti, occupano il primo posto. Dalle sue pubblicazioni si ravvisa che Henselt è uno spirito contemplativo e poetico che preferisce piuttosto commovere ed interessare un crotchio d'intelligenti amici, che sorprendere ed inebriare il pubblico. Egli appartiene alla mistico-romantica scuola di Chopin. Scorrete il sullodato suo duetto (Op. 14) in *si minore*, ed ovunque troverete pensieri patetici, modulazioni penetranti ed una certa tinta di mistero, che se alla prima non varrà a scuotervi gran fatto e forse vi potrà anche sembrare propender alla monotonia, più udrete il pezzo meglio sarete attratti dalle recondite sue bellezze e finirete per ammirare il profondo magistero di fattura, la distinzione delle armonie e gli elegiaci concepimenti sviuppati fra il succedersi e l'intercacciarsi di andamenti per la maggior parte a terzine. Il duetto di Henselt dal fecondo e facile Czerny è stato trascritto per pianoforte solo ed a quattro mani.

Volfi, infaticabile e troppo produttivo pianista, è Batta il violoncellista dell'anima e della grazia, si unisce per comporre un brillante duetto per pianoforte e violoncello mettendo a contribuzione le belle melodie della *Lucrezia Borgia*; dal quale caratteristico spartito tolsero la magnifica stretta del prologo che assoggettarono a due affettuose variazioni; poscia dal violoncello si modula la romanza espressamente da Donizetti scritta per Mario del Teatro Italiano di Parigi, e da Batta prima d'ora trascritta pel proprio strumento: interviene in seguito il brindisi e l'opera termina col vivace valse dell'introduzione. Questo duetto piacque assai in varie accademie eseguito da' loro autori. A quelli hanno pure messo insieme due altri pezzi per gli stessi strumenti sopra la *Favorita* di Donizetti e la *Regina di Cipro* di Halevy, che tosto vedranno la luce nella Calogografia Ricordi.

Il nome di Henton si rende sempre più popolare presso i giovanetti che hanno appena superate le prime nozioni, meglio di quasi tutti i compositori-pianisti sapendo fare, come si dice, dell'arte *facile* cioè che ha pure le sue grandi difficoltà. La pubblicazione di qualche nuovo lavoro di questo autore è una fortuna per gli editori e per gli infiniti amatori dei piccoli canterini e delle variazioncelle, i primi ne smerciano buon numero di copie, gli altri dilettranti senza troppo affaticare. Anche il *Divertimento per pianoforte e violoncello o flauto* da porsi fra i pezzi i più facili che sianvi per quest'istromenti: i motivi del *Roberto Devereux* vi sono presentati in modo spontaneo e non privo di eleganza.

L'ABANDONO, canto per violoncello con accompagnamento di pianoforte.

Alfredo Fiatti suonatore di violoncello in giovane età già rinomato, affidò all'editore Lucca il suo *Canto*, nel quale mostrò di aver fatto non volgari progressi nella composizione. Questo *andante melanconico in sol mi-*

(1) Abbiamo ritenuto per lo scherzo questa parola, che pure in alcune provincie d'Italia è usata per indicare la prigione d'un corpo di guardia.

(4) Oh! Nanyet wilt thou gang with me?

more non è che un'apassionata cantilena svolta ora con vezzo, ora con energia, e sempre con tale espansione di sentimento da render il più omogeneo ed insinuante di tutti gli istrumenti quasi emulo della voce umana. Al Piatti van tributati speciali encomj per aver nel suo *Abbandono* lasciato da parte ogni sorta di passi puramente meccanici, de' quali in altre sue opere altrettanto si compiacque fare sfoggio; sulla sua espressione è basato questo breve componimento del genere dell'elegia di Ernst, che è quanto dire Schubertiano.

IL COSCRITTO, melodramma in due atti musicato dal maestro BIELATI. Milano presso Bertuzzi.

Nell'estate del 1841 gli amici lildi del S. Pier d'Arena risuonarono delle meliozose frasi con cui un cittadino genovese aveva adornato i versi di G. C. Casanova: fervide acclamazioni accolsero la nuova Opera, la quale fu giudicata degna di esser affilata in alcune per intero. Allorché il *Coscritto* verrà esposto in stampo de' nostri teatri si potrà parlarne con dettaglio.

Pezzi per Pianoforte solo

Ecco finalmente comparsa la tanto sospirata *Fantasia* (o meglio Capriccio) sopra motivi favoriti del *Maometto* di Rossini, con cui Dohler, come già osservossi nel N. 9 di questa *Gazzetta*, a preferenza si cattivò l'ammirazione de' nostri filarmonici negli applausi suoi concertati alla Scala. Questo principe de' moderni pianisti italiani nelle sue opere non di rado sa unire in bell'acordo la ricca armonia dell'Altemagna, alla vaghezza ed espressione della melodia italiana, e pertanto esse interessano gli intelligenti mentre allettano e sorprendono il pubblico. Il Capriccio sul *Maometto* è da porsi fra i migliori pezzi dell'esimio autore, il quale ora ha compiuto una seconda raccolta di *Study* che vuoi non infiorare alla prima. I nuovi 50 *Study* di Dohler di media forza stanno sotto i torchi del Ricordi per esser potti in commercio il giorno 1. gennaio.

L'Impromptu sur la *Maschera*; *Jacquot*; il *Boiero* tolto a Grisar ed il *Divertimento in forma di Fantasia* (%), pezzi tutti di Wolff, vanno ascritti a quel sovrabbondante genere di musica combinata a un tanto alla pagina per assecondare i bisogni degli editori, e le ricerche de' poco esigenti studiosi.

Gli appassionati pel ritmo ballabile potranno trovare di che esser soddisfatti nel *Waltz* (Op. 120) di Hünton, al quale devesi un qualche grazie se non nuove *Variazioni* su *Roberto Devereux*. Assai affettuoso è il *Pensiero d'Amore* che Mazzucato offriva ad un suo cugino. Nella precedente miscellanea bibliografica si trascorri di far menzione del *Notturmo in fa bemolle* del maestro Fanna culto dal Canti, commendevole pezzo che distinguesi per una cantilena patetica ed imponente con maestria e buon gusto intrecciata fra variati passi di attraente risultato: lo raccomandiamo caldamente alle brave nostre dilettanti pianiste. - Herz trascrisse da par suo lo *Stabat Mater* di Rossini, trionfando quasi sempre delle gravi difficoltà che frappongonsi alla riduzione per pianoforte solo di complicata partiture. Ciò può esser pure attribuito a Czerny per l'accurata sua trascrizione nello stile brillante della Sinfonia della *Linda* di diligente elaborazione donizettiana.

Pezzi per pianoforte a quattro mani sopra il NABUCCO.

Ben volentieri mi farei a lodare i due *Divertimenti*, o *capricci*, o *potpourri* che Croff e Fasanotti, allievi emeriti del nostro Conservatorio, produssero servendosi dei tanto aggraditi motivi del maestro Verdi, se nel frontispizio de' loro pezzi non fosse segnato il pomposo titolo di *Fantasia*. Non cesseremo mai d'insistere onde questa parola venga solo applicata a componimenti musicali in cui l'immaginazione spieghi i suoi tesori.

Trascrizioni per fisarmonica e pianoforte o per due pianoforti di Giorgio Lickl.

Coloro che non potendo udire lo *Stabat Mater* per canto coll' accompagnamento d' orchestra o di pianoforte, vogliono avere una sufficiente idea di questa musica, non hanno che a far acquisto dell'ottima trascrizione di Lickl, in essa colla più possibile fedeltà troveranno riprodotti gli effetti dell'opera originale. La parte della fisarmonica co' patetici e legati suoi suoni vi è calcolata in modo da rendere meno sensibile la mancanza delle voci.

Il medesimo Lickl di Vienna, al quale la fisarmonica deve il miglior metodo, trascrisse pure l'Album di Donizetti intitolato *Soires de Paris*.

(Sara continuato.)

CARTEGGIO.

Gi scrivono da Bergamo. «L'alta importanza della musica sacra è tra noi riconosciuta in un modo luminoso. Nientemeno che il nostro governo, abbandonò il progetto di erigere un Conservatorio a Berlicco, giustamente persuaso che i cultori dell'arte profana trovano bastevoli incentivi nei laghi favor del pubblico, e si propone in vece di fondare presso la Cattedrale di Colonia una scuola destinata in specialità all'insegnamento dei diversi rami della musica ecclesiastica. Una simile istitu-

zione gioverebbe grandemente anche nella vostra Italia ove sembra che ben pochi compositori sappiano farsi giusta idea della somma differenza di carattere che deve correre tra la musica da teatro e quella destinata a dar splendore e maestà alle auguste cerimonie del culto. Se non che i vostri maestri italiani limitano ogni loro studio alla composizione teatrale, e all'infuori di questa o non ne conoscono altra o poco si curano di mostrare che la conoscono. In contrario a quanto or qui affermo vorrei che sapeste nominarmi un solo compositore di musica strumentale conosciuto al di qua delle Alpi» (1)

R. R.

— Parigi. • Eccovi in breve alcune altre notizie musicali di questa gran metropoli del mondo filarmonico. Potete darle in seguito a quelle che vi feci tenere in data del 1. cor. - Al nostro *Grand'Opéra* si stanno facendo le prove della nuova Opera di Scribe e Auber che si intitolerà *La part du Diable*. Il titolo promette molto! Che ve ne pare? E c'è a sperare che, se il diavolo è il vero protagonista del dramma, il poeta e il compositore avranno saputo accendere il loro estro di sufficiente fuoco. In caso diverso il ritratto riuscirà al disotto dell'originale. Dopo l'Opera di Auber udiremo quella del signor Balfe; v'è chi teme che il salto d'abbia ad essere precipitoso: peggio per chi corre pericolo di faccarsi le gambe.

In proposito del nostro *Teatro Italiano*, a scanso di fatica ed anche per la più spiccia, vi ripeto a puntino le parole di un nostro giornale:

• L'Opera *Linda de Chamounix*, già lo abbiamo detto, fu scritta a Vienna e per Vienna. Essa contiene alcuni bei pezzi. Per essere rappresentata degnamente a Parigi occorre a parlar in scena il medesimo Donizetti il quale, avveduto com'è, ben sapevasi quel che faceva: egli quindi si diè premura di aggiungere una cavatina per madama Persiani, un canto religioso per Lablache e un duettino finale tra Mario e la signora Persiani. Questi tre pezzi, che sono perfettamente accomodati alle voci de' cantanti, ont fait le succès de l'ouvrage. Le decorazioni sono nuove, gli abiti nuovi, epperò la *Linda* è adottata e posta in ischiera coi capolavori dell'epoca! Così vanno le cose, e *Saffo*, *Batrice*, la *Festale*, *Roberto*, *Ines de Castro*, *Parisi*, *sino*, ecc., opere che da più anni vengono applaudite a su tutti i teatri d'Italia, sono a Parigi, *ignominieusement délaissés et considérés comme étans des mauvais ouvrages*.

Tralascio di farvi notare le obiezioni che potrebbero farsi a queste parole che volli riprodurvi come l'espressione dell'opinione personale di uno de' nostri fogli di musica sufficientemente accreditato.

La nuova Opera buffa che Donizetti sta preparando pel *teatro Italiano* si intitola *Don Pasquale*. Vi è facile immaginare che la parte protagonista sarà sostenuta da Lablache. Non potrei dirvi ancora quale specie di tipo comico avrà saputo ritrarre il poeta in cedeo suo personaggio modestamente casalingo, ma certo la musica di Donizetti e il canto magistrale e la mimica incomparabile del sommo attore sapranno formarne un originale simpatico ed esilarante da potersi compensare almeno in parte della noia dei tanti fastidiosi eroi tragico-lyrici che ingombrano la povera scena melodrammatica.

Il vostro C. G.

DRESDA, il 18 Novembre. Da un carteggio particolare della *G. M. de Paris* togliamo le seguenti notizie: L'immenso successo di *Rienzi*, tragedia lirica del signor Riccardo Wagner, tratto dal Romanzo di Bulwer, si è sostenuto alle susseguenti rappresentazioni, e si sosterrà per ben lungo tempo. L'entusiasmo del pubblico, invece di raffreddarsi, si manifesta ognora coi medesimi trasporti, scoprendo, ogni volta che lo ode, delle novelle bellezze in questo ammirabile spartito che bisogna sentire ripetutamente per capirlo a dovere. *Rienzi* è il suo au-

(1) *L'Italia nostra possiede a non dubitarne non pochi dottissimi maestri i quali hanno dato saggio di classico valore nelle composizioni sacre, valga per molti facendo quello di Rossini, il nome del ch. Basilii. Che se non tutti sono ricchi di una celebrità più che municipale è questo da attribuirsi al poco favore concesso tra noi al presente alla musica sacra, sicchè i buoni cultori di essa son costretti a tenersi paghi delle soddisfazioni che offre uno studio confortato dagli encomii e dall'ammirazione di un piccolo circolo d'amici. All'opposto non mancano maestruzzi, ignoranti per fino delle più ovvie discipline artistiche, i quali, perche ottennero di produrri i parti del loro ingegno sulle scene di qualche primario teatro, si godono di più che italiana rinomanza. C'è per altro la consolazione che la face della gloria di codeste luocole artistiche manda un bagliora effimero, e dopo breve tempo si spegne e lascia profonda oscurità intorno a sè.*

toro sono tra noi l'argomento di tutte le conversazioni, e dura tuttavia la meraviglia di vedere un giovine fin al presente sconosciuto, lanciarsi d'improvviso e prendere posto d'un sol tratto al fianco delle nostre primarie celebrità musicali. Ciò che maggiormente fa stupire egli è di trovar congiunta a tal punto in un medesimo individuo due qualità diverse, quella del musicante, e quella del poeta, perocchè il poema è tutto uscito dalla penna del compositore e farebbe onore ad un poeta di professione.

Molte difficoltà ebbe a superare il signor Wagner prima di poter dare la sua Opera, poichè i suonatori e i cantanti protestavano e dichiaravano insequibile la sua musica. Il fatto stesso accadde a Beethoven quando assistette alle prove del suo *Fidelio*!! Ma a forza di istanze il signor Wagner ottenne di vincere tutte le ripugnanze. Coloro i quali eransi più caldamente pronunziati contro codesta musica ne divennero poscia i più caldi parteggiatori... Fra questi fu prima la celebre attrice cantante tedesca madama Schroeder-Devrient... •

Ecco ora il sunto di un carteggio in data di Vienna del 49 novembre diretto all'anzidetto giornale.

Dopo aver fatta una pittura piuttosto risentita del soverchio favore che la bella Società Viennese accorda alla musica teatrale del genere facile e leggero, e del languore in che è lasciata qualche buona istituzione filarmonica, il corrispondente della *G. M. di Parigi* aggiunge:

• Eccovi le premesse dietro le quali difficile riuscirebbe formare un pronostico proprio intorno all'arte medesima e agli artisti di Vienna. Ora in brevi parole vi porrò al fatto delle elinere produzioni che spuntarono sul nostro orizzonte musicale in questi ultimi tempi. La società Filarmonica ha dato tre grandi *festivals*, nei quali si contarono più di mille tra suonatori e cantanti. Si scelse per prima produzione una delle migliori opere di Haendel, il *Giuda Macabeo* (1). Ma che volete! Le cavatine e la musica da contradanza hanno guastato l'orecchio del nostro pubblico: nessuno osò porre in dubbio l'eccellenza dell'opera, ma si trovò ch'ell'era noiosa! - La stessa composizione fu data ad un secondo *Festival*, e la sala sarebbe stata vuota se non usavasi la precauzione di distribuire gratis più di mille biglietti. Il terzo *Festival* o meglio Accademia ebbe il più splendido esito: e bensì vero che il programma annunziava tutto ciò che vi ha di magifico in fatto di musica del gran genere strumentale e drammatico. L'*Ouverture del Flauto magico* di Mozart, e il coro de' sacerdoti della medesima Opera; il coro delle *Ruine d'Atene* e l'*Ouverture all'Egmont*, di Goethe, scritta da Beethoven; un'aria dell'*Orfeo* di Gluik, un'aria del *Messia* di Haendel e per l'ultimo le *Fendemie*, pezzo estratto dalle *Stagioni* di Haydn. Nulla varrebbe a darvi giusta idea dell'effetto che producono questi pezzi eseguiti che siano perfettamente d'ogni maniera colossale... •

(1) *Ne fu già dato un cenno in questa Gazzetta al N. 42.*

NOTIZIE MUSICALI ITALIANE

— MILANO. In questa or passata settimana abbiamo avuto due grandi accademie musicali, la prima nelle splendide sale della società del Giardino, l'altra nel Grande Teatro alla Scala a beneficio del pio Istituto Teatrale. A misura del valore dei diversi artisti vi si eseguirono con maggiore o minor perizia diversi pezzi vocali, tratti dal primo all'ultimo da' repertori teatrali della giornata. Un numero distinto uditorio si affollò tra le ricche dorate pareti della Società del Giardino, palesando con ripetuti generali applausi il vivo gradimento ad una festa musicale offerta con isquisita cortesia; e qualche centinaio di persone nella platea, onorarono il programma della Pia Istituzione, e la serata, ad eccezione del clamore destato dalla valente signora De Giulì e dal quintetto delle alunne dell'I. R. scuola di ballo, passò modestamente tranquilla.

Gli amatori de' buoni studii musicali bramerebbero che anche tra noi si introducesse l'uso di destinare le Accademie, non a ripetere i pezzi scelti delle Opere più applaudite, e quindi già udite le cento e cento volte, ma bensì a far onore alla mu-

sica sia stromentale sia vocale de' grandi maestri delle diverse scuole, da lungo tempo tra noi dimenticati per cagioni affatto indipendenti delle alte esigenze dell'Arte. Se non che c'è da osservare che onde coedette Accademie riuscissero degne della classica musica che dovrebbe, secondo la nostra idea, preferirsi a quella de' repertorii teatrali della giornata, farebbe mestieri di lunghi e laboriosi studi, così dal lato dei cantanti come da quello dell' orchestra, farebbe mestieri di molte e molte prove, acciò l'accordo tra le parti risultasse così perfetto da poter dare giusta idea del valore e del carattere delle musicali composizioni prese a interpretare...; farebbe insomma mestieri di tante e tante cose che impossibile riesce ottenere dalle presenti consuetudini delle professioni filarmooniche ecc... e dalle abitudini del nostro pubblico.

Ciò stante è il meno male accontentarsi che la scelta de' pezzi che di solito si fa tra le musiche de' compositori più noti, si faccia con buon discernimento, e si producano poi con sufficiente accuratezza.

— GENOVA. I filarmonici di questa città devono eseguire il *Requiem* di Serra, orchestra del teatro Carlo Felice, per onorare la memoria del maestro Lobbia morto il giorno 30 scorso settembre. Il Lobbia era fra noi molto stimato per le sue qualità individuali, per la sua passione per la bell'arte e per aver formato dei buoni allievi, e perciò la perdita di lui riu- scia di comune rimpianto.

— CANILIO SIVORI, il quale all'eccellenza dell'arte accoppia ottimo cuore, si produsse nuovamente al gran Teatro in un'accademia a beneficio degli asili infantili della sua patria. Prima di rivolgersi a Parigi egli visiterà Milano.

— FIRENZE. Il violinista Semeladis col suonatore di pianoforte Dargentou in un concerto furono colmati di applausi: il duo di Osborne e Bériot sul *Guaglielmo Tell* piacque a preferenza degli altri pezzi.

— ZARA. *Farbek*, opera composta nello scorso carnevale pel teatro di Parenzone dal maestro Andrea Galli, riprodotta sulle nostre scene vi trovò buona accoglienza. I giovani che esordiscono nella propria carriera vanno sempre incoraggiati.

— PALERMO. Veniamo assicurati da una persona intelligente che assiste ad una rappresentazione della *Mafiale di Montforte* parole dell'avvocato Caccione nuova musica del maestro Palomino Foliato, che dall'autore di questo spartito si può col tempo attendere una illustrazione musicale italiana: le bellezze che vi si rinvengono in specie in un quartetto ed in un duetto fanno concepire delle grandi speranze. Avveriamo però il Foliato che la forza e robustezza dell'istromentazione non deve consistere nel fraccasso e nel frastuono, e che l'energia della declamazione vocale non va mai spinta fino alle grida. Stia in guardia contro questi due prepotenti abusi, pur troppo all'ordine del giorno.

NOTIZIE MUSICALI STRANIERE

— L'apertura del nuovo teatro d'Atene si farà, a quanto si dice, coll'Opera *Ajace*, musica del sig. Manzaro, giovine compositore Greco. La seconda Opera sarà l'*Antigone* di Sofocle coi cori musicati da Mendelssohn.

— Mendelssohn durante un viaggio che fece la passata state in Svizzera visitò un'istituzione di giovani ciechi, ove molti allievi che attendono alla composizione, mostrano il desiderio di avere il suo giudizio sui loro saggi. Il celebre compositore, dopo essersi fermato diverse ore ed avere attentamente esaminati alcuni pezzi, fece dei complimenti a molti allievi, e per compensarsi dei loro sforzi sedette al pianoforte e improvvisò in sì mirabile modo che tutti que giovinetti ne furono commossi fino alle lagrime.

— Si parla molto di una macchina inventata in Inghilterra da sostituirsi ai *Claqueurs* di professione. Essa è congegnata in modo che collocata nel sito più opportuno della platea ad un dato segnale fa tale uno strepito che molto s'assomiglia agli applausi degli ammiratori d'entusiasmo. Mercè l'invenzione di questa macchina quei signori artisti, i quali non possono proprio vivere senza il pascolo quotidiano di un assordante batter di mani, avranno ora modo di soddisfare i loro desideri senza troppo dispendio; che per verità la spesa serale dei *Claqueurs* prezzolati riesce troppo grave, e quella dei *Claqueurs*-dilettanti troppo fastidiosa, in ragione delle pretese che questi ultimi armano al cospetto de' virtuosi e in ispecie delle virtuose *applaudite*. La macchina-*claqueur* si avrà con poche lire per ora. — Il 13 novembre p. n. morì a Dresda Giuseppe Rastrelli, sassone regio direttore di musica in età di 45 anni. Egli compose varie pregevoli opere in musica e messe, le quali, comunque spettanti al genere della scuola tedesca, palesano ovunque la facilità italiana e una piezza di grate melodie.

— Nell'Accademia dataci il 27 nov. p. dai membri dell'orchestra dell'I. R. teatro di Corte in presenza di S. M. l'Imperatore, l'Imperatrice Madre e di S. A. I. l'Arciduca Francesco Carlo, si eseguirono la gran sinfonia in sol minore di Mozart, un'aria di *Così fan tutte*, e un'aria concertata col pianoforte, ambedue dello stesso maestro Mozart; e per ultimo la gran sinfonia in do minore del maestro Beethoven. L.L. M.M. dimostrarono al maestro di cappella, signor Nicolai e all'orchestra il loro aggradimento per questo concerto.

— Ne' Concerti pubblici eccoli un'attenzione particolare, il pianista di 12 anni, Antonio Rubinstein di Mosca, per la sua sicura tecnica e compiuta esecuzione. Egli eseguì in tre varj concerti delle composizioni di Thalberg, Henselt, Liszt, Mendelssohn, Mozart, Bach (Seb.) e Beethoven, nel vero loro spirito, ed ebbe molto applauso.

— Fra i 493 fogli periodici che ora compariscono a Parigi, 14 ne sono dedicati alla musica.

— La *Lucrezia Borgia* di Donizetti venne riproposta al Teatro Italiano di Parigi con felicissima successa. I Parigini che la prima volta giudicarono molto severamente questo spartito, ora si mostrano contenti di aver potuto riformare la loro sentenza. Fra le Opere di Donizetti essi pongono al presente la *Lucrezia* subito dopo la *Lactia* in ordine di merito. Così un giornale di colà.

DIZIONARIO MUSICALE

CRITICO UMORISTICO

(Vedi i N. 1, 2, 29, 43-44 e 48.)

ARTE. Molte chiacchiere si sono buttate in campo per determinare dove la musica da semplice arte si innalza al grado di *Scienza*, ma mettiamoci pure al di qua delle teoriche dell'*Acustica*, dei calcoli e rapporti armonici, consideriamo la musica come un'arte, e però indubitato essere un'arte quanto difficile, nobile arte che negli antichi e ne' moderni tempi fu associata con amore da Re, da Reine, da Ministri, da Scienziati, via gran Capitani, arte potente che sa esercitare molta influenza sull'incivilimento, arte che non può avviarsi alla perfezione senza fortunato disposizioni fisiche, cultura d'intelletto, educazione dello spirito, genio e bel cuore, perché ha per iscopo il muovere gli affetti, animare il fuoco delle passioni più belle, sublimare i religiosi pensieri col mezzo più soave, incantatore qual è il diletto delle melodie, delle armonie. Dicono taluni è un mestiere, i musici di professione cantano e suonano pel danaro... SÌ... poveracci! provatevi a pagare col solo fatto della gloria! Illustrissimo signor Avvocato, il Chiarissimo signor Medico, l'Onorevolissimo signor Ingegnere, e via via discorrendo, e presto capirete che non si deve pagare a questo mondo, che pel suono dell'oro si canta, si suona, si scrive ricette, si disegna, si fan comparse, tutto si fa per l'oro, perché l'oro fa tutto, e quando si ammette che farne un mestiere è mestiere quaggiù. Quando per la mercede non si avvilisce, non si convetta in carlatanesimo l'arte e la scienza, quando si venda l'abilità, il sapere, non la coscienza, non l'onore, non la dignità dell'uomo, lo scienziato e l'artista del pari, anche dopo pagati, han diritto alla riconoscenza, all'onore, alla stima. L'uomo può camminare al disprezzo di a bella ed onorata fama colle *Pandette* alla mano o col *Fitruvio*, cogli *Aforismi* o coll'*Archetto*, coi latini testi ed anche coi trilli. Ma, soggiungono que' taluni, sono pochissimi i musici che eccitano meriti il bene, e dunque sono... Zitto! prima di strappazar la logica guardate attorno su tutte le professioni; e tu intanto o Lettore cerca nel Dizionario le parole: *Artista - Professore - Virtuoso*.

ARTISTA. Caprina barbetta, mustacchi eroici, lunga-fischio-lucante zazzera, portamento da ispirato o un pochettino del matto, vestire un cotale poco a *la Croqyada*, forte putir di musico misto al caro olezzo dell'immuabile sigaro, acciuccone (con fare però alla sbadata) e ciuffo e cravatta ad ogni specchio di caffè o di bottega da mobili, gettare spasso-sentimentali occhiate su ogni passante Dulcinea, spingere garlanti sorrisetti su tutti i balconi, gorgogliare ogni tratto qualche cosa di cromatico, millantar conquiste erotiche senza mai contrarne i fiaschi, dar del *Tu* ad ogni amico di un quarto d'ora, vantare come prodezza il vuotar di caraffe, leggere con aria di non curanza ogni frontispizio di Giornale nei caffè, dar dell'assino ad ogni Giornalista che non profonda a josa i *trionfi*, le *glorie*, gli *entusiasmi*, i *furori*, gli *esimj*, gli *incomparabili*, dar del *canchero*, del *cane* ai colleghi (non presenti) della professione, odiare di tutto cuore la lettura dei libri tecnici dell'arte, ed ancor più quelli di erudizione, amare con isviscerato, costante attaccamento quel caro, quel dolce *Par niente*. Lettore, non ne hai tu visti mai di questi ultra-romantici terreni impastati, e non crederesti tu che taluni di cotali ammassi di leggerezza, di ignoranza, di rozzezza osino chiamarsi *Artisti*?... e non sai che taluni (saràn forse loro) giungono a tanto di rotondità da sforzarsi contro la stessa propria indole, contro qualche principio di buona educazione, e comparir dotati delle *esimie* qualità che ti ho descritte, perché le credon proprio connotati necessari ad ottenere il passaporto pel tempo della *gloria*, perché le credono segnali sicuri del *Genio Artistico*?... eppure se ne danno, e non saprei se questi, piuttosto i veri, i degni *Artisti* siano le eccezioni al maggior numero. Se ho tratteggiato un abbozzo del pseudo-artista maschio, dovrei delinearne un femminino, ma tu po' di corte al *Bel sesso* ci vuole; si traslascia di fare il niente lusinghierio ritratto delle *Virtuose* senza virtù che disonoran l'arte, giacché vi è da sperare che di queste non ve ne sarà più una quando,

migliorati sempre più i stabilimenti di musicale educazione, avviati a più adatta mestiere, e più sodicati perché sacerdoti maestri od alcuni Giornalisti, e meglio educato il gusto e il criterio musicale del pubblico. *V. Conservatori - Scuole - Maestri - Giornalisti - Pubblici* precederanno col buon esempio i maschi Euterpi, mostrando di averla capita una volta che per meritare l'onorevole titolo di *Artista* ci vuole niente meno di profonda cognizione della parte tecnica dell'arte (*Ergo studio*), cultura dello spirito (*Ergo studio*, Moralità (*Ergo educazione*), Civiltà (*Ergo Galateo*); e che poi, per aggiungere in coda all'*Artista* un po' di *Fegregio* ci vuole... (*V. Genio*), e che per non esser messi ridicolo, dal nome di *Virtuoso* ci vuole... piccola bagatella! (*V. Virtuoso*).

ARMONIA. Secondo elemento della musica, sostegno, luce, abbagliamento della *Melodia*, che n'è essenzialmente l'elemento primo fondamentale (*V. Melodia, Canto*). La scienza dell'armonia esige non più che non le tecniche cognizioni del *Contrappunto* (*V. Contrappunto, Composizione, Contrappuntista, Maestro*), esige uno squisito sentire, esige quella forza d'immaginativa che l'arte in lo studio possono e devono perfezionare, dirigere, ma che è dono del genio, esige il saper discernere con finezza di criterio gli elementi forti e deboli delle frasi melodiche, e i loro rapporti col senso poetico espresso dalla parola nel canto, o sottinteso nel motivo stromentale; esige una perfetta cognizione pratica, un fatto fino delle differenze di facilità espressiva de' singoli istrumenti musicali, e singolarmente poi degli svariatissimi effetti delle combinazioni de' diversi timbri de' loro suoni (*V. Istrumentazione*; esige che il compositore sappia stare egualmente lontano dalla pedantesca servilità alle regole come dalla licenza de' musicali ultra-romantici, che sprezzano le regole perché pesano, per loro *Genj sottili* - Ma, con tante esigenze per costituire un valente armonista dovranno essere assai rari i compositori - Così direbbe forse un vesperitimo ma non già un inciviltato abitatore della terra, perché qui tutti conoscono il cosiddetto sistema che copre ogni esigenza, che supplisce a tutto il sistema (*V. Frazzetti*).

ARTICOLARE. L'articolare con chiarezza e giustezza le consonanti, senza cadere nell'attardata pronunzia, è proprio di pochi fra i leggitori di prosa o di poesie, di pochi fra gli Oratori, di pochissimi fra i recitanti; e da ciò il frequente udire letture di prosa e di poesie, di sublimi poesie che ti pajan brocchietti lunghi lunghi, e ti interessano come le copie di Raffaelli fatte da ser Buonascoppa, da ciò l'udir da chi declama, recita o canta, *penna per penna*, come per *coro*, *malano per malano*, e tanto altre consimili bellezze. *L'articolare* a dovere, il giusto *articolare*, onde chiare ne escano le parole senza danno della dolcezza ed espressione melodica, ci tocca sentirci dal cinque per cento de' cantanti, e nell'epoca nostra si può siliare a provar il contrario: da ciò che cosa desiderati... (*V. Dispetto-Voja-Sbadigli-Libretto*); e chi ha la colpa di questa radicale mancanza?... (*V. Maestro - Studio - Coltura - Articolazione*).

ARTICOLAZIONE. Se un abitatore della Luna capisse mai in una delle nostre platee la prima sera di una *Opera nuova*, scommetto che direbbe: *E che fanno tutti quelli che leggono un Libretto?*... E, qualcuno gli risponderrebbe: *Leggono le parole dell'Opera, e che fanno quelli lassù?* - *Cantano* - E il povero Selenita non ne capirebbe ancora un cavolo e voltatosi da un'altra parte, direbbe: *Ma e che cosa è dunque il vostro cantare?* - E qualcuno risponderrebbe che anche noi, che non siamo della Luna, sappiamo e sentiamo che 95 su 100 de' terreni cantanti non *cantano ma vocalizzano*; e quel tale che così dicere anche a costo di far sapere ai Lunatici le terrene ridoleggiani, avrebbe ragione. In fatto perché siamo costretti a leggere il *Libretto* con tanto dispendio dell'attenzione e del diletto, intanto che si canta sul palcoscenico... perché i signori *Cantanti* non danno *articolare* cantando, e quindi non si capisce che diavolo dicano; e quasi se s'introducessero nelle udienze l'uso di gridar forte: *Che cosa avete detto?* ogni volta che si sentono dai sedicenti *Cantanti* e voci o vocali e *trilli* e *colate* e *gruppetti* e così via parole, o parole storpiate, non intelligibili (*V. Pronunzia*). Il *Cartellone* invita all'*Opera in musica*, cioè promette un dramma messo in musica; sono dunque le parole parte essenziale del *Canto*, e tanto più del *Canto drammatico*; e se non ci fate sentire la poesia, abbiate pazienza o voi che vi credete *Artisti virtuosi*, abbiate pazienza, e se no, non siete di più di professori di A, E, I, O, U; non potete produrre che per metà, a dir molto, l'effetto melodrammatico; il vostro canto eucno non può penetrare più in dentro de' timpani delle orecchie; non giungerà mai a muovere gli affetti espressi dal poeta, inforti, i resti più eloquenti del genio del maestro - Una bella creatura umana adorna di bellissima, splendida veste, ecco l'eloquente poesia adorna de' vezzi incantevoli della melodia. Ma... ditemi un po' che cosa date al Pubblico quando cantate senza far intendere la poesia?... la bellaveste, ma la *colata* - E in oltre la bella vestita. Alcuni cantanti dicono: *Cantare e articolare bene e difficilissimo*; altri dicono: *Ci hanno insegnato Scale, Messa di voce, Trillo, Portamento, Folata* ma non *V. Articolazione*... E il Pubblico risponde ai primi: dovevate scegliere un'arte facile, *esimj gratia* quella del Michelaccio e poi dice ai secondi: Dovevate cambiare *Messa*. Ma, adagio sig. Pubblico (*V. Maestro*).

(Sarà continuato.)
N. E. Cattaneo.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

NB. Si unisce a questo foglio il pezzo N. 9 dell'ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE

Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI

Contrada degli Omenoni N. 4720.

GAZZETTA MUSICALE

N. 52. LUNEDÌ
26 Dicembre 1842.

DI MILANO

Si pubblica ogni domenica. — Nel corso dell'anno si danno ai signori Associati dodici pezzi di scelta musica classica antica e moderna, destinati a comporre un volume in 4.º di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontispizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

• *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émeouvoir.*
J. J. ROUSSEAU.

Il prezzo dell'associazione annua alla Gazzetta e all'Antologia classica musicale è di Aust. lire 24 anticipate. Per semestre e per trimestre in proporzione. L'affrancazione postale della sola Gazzetta per l'interno della Monarchia e per l'estero fino a confini è stabilita ad annue lire 4. — La spedizione dei pezzi di musica viene fatta mensilmente e franca di porto ai diversi corrispondenti dello Studio Ricordi, nel modo indicato nel Manifesto. — Le associazioni si ricevono in Milano presso l'Ufficio della Gazzetta in casa Ricordi, contrada degli Omeoni N.º 4720; all'estero presso i principali negozianti di musica e presso gli Uffici postali. — Le lettere, i gruppi, ec. vorranno essere mandati franchi di porto.

L'EDITORE PROPRIETARIO

DELLA GAZZETTA MUSICALE

DEI SIGNORI ASSOCIATI

Anche nell'imminente 1845 la mia Gazzetta Musicale continuerà le sue pubblicazioni periodiche alle condizioni medesime praticate nell'annata or decorata.

Imparziale moderazione nella critica e sobrietà nelle lodi; accuratezza nella scelta degli articoli riguardanti la parte storica, estetica e biografica dell'arte musicale; varietà ed abbondanza di notizie, quelle soltanto che riguardano i reali progressi dell'arte stessa, codeste norme seguite fin qui saranno pure la guida alla redazione della mia Gazzetta per l'avvenire.

Promisero di continuare ad onorarla dei loro scritti i seguenti:

Sig. M.º. Simone Mayr. - M.º G. Pacini. - Dott. P. Lichtenhal. - M.º L. Picchiatti. - Avv. Casamorata. - M.º Raimondo Boucheron. - M.º G. A. Perotti. - M.º A. Mazzucato. - G. Vitali. - Is. Cambiasi. - D. G. Torelli. - G. B.

Sono lusingato di potere aggiungere ai suddetti anche i seguenti nuovi collaboratori: M.º L. Rossi. - Prof. Bigliani. - M.º C. D. - M.º Ferdinando Hiller ed altri.

La redazione letteraria del foglio rimane affidata al sig. G. Battaglia.

Il secondo volume dell'Antologia Classica si comporrà come il primo di dodici pezzi scelti dai più stimati spartiti antichi e moderni; in tutto 150 pagine del solito formato, con apposito frontispizio.

A tutti indistintamente gli attuali associati si manderà il primo foglio dell'annata 1845. Coloro i quali non lo respingeranno vorranno essere ritenuti iscritti anche pel nuovo anno.

Il prezzo d'associazione è sempre fissato ad aust. lire 12 per semestre ed aust. lire 14 affrancata di porto postale fino ai confini della Monarchia Austriaca; il doppio per l'associazione annuale.

Le associazioni si ricevono presso il mio Stabilimento Nazionale Privilegiato, presso gli Uffici Postali, e i principali librai ed editori di musica dell'Italia, della Germania e della Francia.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

SOMMARIO.

I. AI BENEVOLI LETTORI DELLA GAZZETTA MUSICALE. Una Dichiarazione riassuntiva. - II. CRITICA MUSICALE. Di un libro intitolato LEZIONI D'ARMONIA, scritte da DOMENICO QUADRI, ecc. - III. OPERE D'ISTRUZIONE. Articolo I. Breve Metodo di Canto di FRANCESCO FLOREANO, ecc. - IV. CARTEGGIO. Parigi. - V. NOTIZIE MUSICALI ITALIANE. Milano, Napoli, ecc. - VI. NOTIZIE MUSICALI STRANIERE. Vienna, ecc.

AI BENEVOLI LETTORI

DELLA GAZZETTA MUSICALE

Una dichiarazione riassuntiva

Con questo suo N. 52 la nostra Gazzetta Musicale compie la serie dei fogli del primo suo anno di pubblicazione; si crede essa quindi in dovere di ringraziare que' molti benevoli che vollero fin qui onorarla dell'indulgente loro voto. E tanto più si induce a questo dacchè è consapevole a se stessa di non avere punto battuta la migliore via che poteva condurla a una pronta ed estesa popolarità. E vogliamo dire che, rinunziando all'agevole uffizio di cortigiana delle volgari opinioni predominanti tra noi in fatto di musica, e lontana dal farsi plauditrice o apologeta della moltitudine di coloro che in Italia pretendono erigersi dattori dell'Arte, senza avere altra iniezione ad essa tranne quella che si acquista nelle romorose nostre platee, noi nostri caffè o nei camerini de' teatri, la nostra Gazzetta adoperò anzi a proclamare alcuni principii e a sostenere alcune teoriche tutt'altro che famigliari e gradite al nostro mondo musicale.

Ad alcuni esclusivi parteggiatori della musica italiana sarebbe, a cagion d'esempio, piaciuto che la nostra Gazzetta acclamasse meraviglie di tutto quanto in fatto di musica si scrive alla giornata più o meno pensatamente o si scarabocchia alla sbadata dalle Alpi al Capo Spartivento, e che ad un medesimo tempo si gridasse senza pietà al barbarismo, al malgusto, alle goccie dietro a tutte le composizioni dovute al genio oltremontano.

Forse ci saremo ingannati, ma abbiamo creduto, e finché altri ci convinca dell'errore, crederemo fermamente, che a giovare in qualche modo ai buoni progressi della musica italiana sia appunto necessario reagire contro l'opinione volgare che inavvertitamente le concede il primato, non per veri e reali suoi vanti, ma perchè più delle

altre musiche (e in ispecie della tedesca) la trova facile a comprendersi e ritenersi, e dotata di una superficiale leggiadria, non avvertendo che codesti pregi di leggieri si ottengono coll'abuso di formole e di certi meccanismi che mutano l'arte in una specie di industria. Ora, chi osservi che la maggior parte delle Opere d'oggi tanto pregiate sui nostri teatri, non sono appunto ricche d'altro che di siffatte bellezze, come non potrà osservare al tempo stesso che codesta tendenza de' nostri compositori a sostituire alla vera invenzione i materiali processi del mestiere, quando non sia ritenuta dalla severità di alcune dottrine che mal si accusano di sottile rigorismo, troppo presto condurrebbe la musica italiana al sommo di quella insipidezza e volgarità e mal mascherata povertà di sostanza, che già da un pezzo e in molta parte non a torto rimproverano i critici stranieri al volgo dei maestri d'Italia?

Riconoscono di buon grado gli oltremontani la superiorità del genio melodico italiano: (e come negarla?) i più severi scrutatori delle attuali condizioni del nostro Teatro lirico-drammatico acconsentono che la fecondità, l'estro melodico, il soave istinto del canto sono doti pressochè native ai nostri compositori ed artisti; ma al tempo stesso, non senza ragione, lamentano la poca o nessuna cura che si danno la più parte di essi di avvigoriare e fecondare le spontanee loro ispirazioni colla severità degli studii scientifici, colla elaborazione del pensiero. Alle nuove Opere che con tanta e si facile frequenza si succedono sulle nostre scene liriche, a giudizio di que' critici, manca una dote che è la più valida garanzia della durata de' prodotti delle arti, la coscienza. - I maestri italiani (dicono essi), salve ben poche eccezioni, assumono l'impegno di scrivere un'Opera nuova, e sia pure nientemeno che un poema drammatico o una tragedia lirica (com'hanno la vanità di chiamare i loro centoni per musica) colla leggierezza e indifferenza medesima con cui i loro poeti estemporanei si acconciano a soddisfare a una brigata d'amici improvvisando *inter pocula* una canzone o un brindisi a rime obbligate! - E per verità, noi che siamo testimoni del modo col quale nella nostra Italia si mercanteggia dagli Appaltatori il genio melodrammatico de' nostri compositori, non possiamo negare che in queste accuse non ci sia un gran fondo di vero. Due, tre mesi di tempo per empirare alla meglio di crome i quinterni di uno spartito e vestirne il primo libretto

che loro incoglie offerto dal più modesto poeta, imparato a conoscere ai tavolini da caffè, un po' di studio ad accocciare nella possibil guisa alle voci de' cantanti assegnati dall'Impresa i pezzi cantabili di maggior rimarco, come a dire le cavatine, le sortite de' duetti, le cabalette dei finali, ec., e a tutto il resto ben poco si pensa dal maggior numero de' nostri signori compositori. E intanto che cosa succede? Che le Opere nuove si avvicendano a dozzine sulle nostre scene liriche, durano in vita la più parte le tre, le quattro sere; le meno sfortunate una mezza dozzina di settimane; le più trionfanti peregrinano per tre o quattro piazze più o meno felicemente accolte, indi sprofondano nei magazzini del Ricordi o del Lucca, si addormentano nel beato sonno dell'oblivione. Andremmo per le lunghe se qui riferire volessimo la storia dei molti spartiti de' nostri giorni sulle prime sgradatamente salutati come capolavori e modelli dell'arte dalle nostre platee, troppo facili a lasciarsi ingannare da un apparente ricchezza di fantasia e da superficiali bellezze di forma, indi lasciati cadere in dimenticanza e abbandonati al destino che debbono correre tutte le umane produzioni non meditate con sapiente vigore di pensiero e non maturate con forte dottrina.

Possiamo assicurare che le cose non vanno altrimenti così in Francia e in Germania specialmente, ove i compositori di bella fama, quando sien chiamati a porgere al pubblico i frutti del loro ingegno, riguardano un simile ufficio tanto sul serio, e si credono in obbligo di adempirlo con sì scrupolosa coscienza, che, se le composizioni che ne derivano non riescono sempre di quell'alto merito che si vorrebbe, è da darsene colpa il più delle volte a reitante immaginazione, non mai a pochezza di studio, a trascuraggine poco men che inonesta, come il più delle volte avviene tra noi. Gli Spohr, i Mendelsoln, gli Halevy, gli Auber, gli Onslow, i Meyerbeer, se avviene che si tolgano l'impegno di scrivere per le pubbliche scene qualche opera melodrammatica, vi si accingono con tanta e sì intima convinzione delle alte esigenze dell'arte, con tale e tanta intensità di meditazione e di studio, che troppo è difficile, per non dire impossibile, che nelle loro creazioni traspaia quel fare trascurato, quella negligente scorrezione di stile, quella fiacchezza di concetto e povertà di originali idee che nella più parte delle Opere italiane de' giorni nostri accusano lo svogliato ingegno e la imperizia scientifica di compositori non punto avvezzi alla intellettuale elaborazione, e soliti all'opposto a tener conto, non tanto del valore sostanziale delle loro produzioni, quanto della quantità di esse e degli apparenti e superficiali loro pregi.

Studio coscienzioso e convinzione profonda dell'importanza dell'arte, ispirazione attinta alle buone fonti della filosofia, ecco gli elementi coi quali i compositori ultramontani (e parliamo non della turba ma dei sommi) hanno sempre adoperato a dar valore, per quanto è possibile, alle doti della facile fantasia melodica e del canto soave, di che la natura ritrosa fu avara alla loro nazione, laddove larghissima si addimostrò alla nostra nel passato, ed anche al presente, a dispetto di mille sfavorevoli circostanze, si addimostra. E per tutto questo ci si dica di grazia se non occupano i primi luoghi nella storia

musicale moderna i venerati nomi di Mozart, di Beethoven, di Weber, di Boieldieu, di Herold, e di tant'altri; ci si dica se nei fasti della musica contemporanea europea i rappresentanti del genio ultramontano non vantano ormai altrettante pagine luminose quante può a buon dritto numerarne il nazionale amor proprio dei compatriotti di Rossini, di Bellini, di Mercadante, di Donizetti, di Pacini, ecc.?

Ora saremo noi da condannare se in questo nostro foglio, di proposito destinato, per quanto sta nelle povere sue forze, agli incrementi dell'arte italiana, insistiamo a far mostra delle nostre simpatie per quelle scuole rivali in cui non pochi eletti ingegni adoperano con animoso fervore a nobilitare, mercè una pratica coscienziosa, le più alte discipline artistiche, troppo alla sbadata avute in non cale dalla comune de' nostri facitori di Opere in musica? Saremo da condannare, se, senza pregiudizio di parte, tentiamo a che, almeno a canto a quelli de' più insigni autori melodrammatici italiani, si onorino con imparziale culto anche i nomi de' grandi compositori stranieri accennati più sopra, e se insistiamo nel mostrare il nostro desiderio che i giovani nostri maestri, rinunciando ad affettare un insensato disprezzo per i capolavori di que' sommi, attendano invece a meditarne le alte bellezze, e il nostro pubblico venga nel desiderio di poterle apprezzare, e i nostri appaltatori, uscendo una volta dall'angusta cerchia delle teatrali loro abitudini, adoperino a far nascere, indi nudrire, il gusto degli Italiani per quei capolavori oltremontani?

Noi crediamo che i giusti estimatori del merito dell'opera nostra ci sapranno grado del tendere che facciamo a questo scopo, il quale, quando sia in tutto o almeno in parte ottenuto, grandissimi vantaggi ne risulteranno a tutte le professioni musicali in Italia; i giovani nostri maestri saranno eccitati col pungolo dell'emulazione ad adimostrarsi, se non superiori, almeno pari agli stranieri nella accuratezza scientifica, nella finezza estetica, e nella vivace interpretazione delle alte esigenze dell'arte, come già li adeguano in quella naturale dovizia di ingegno che risulta da una facile fantasia melodica; il nostro pubblico verrà vieppiù raffinandosi nel gusto e nella educazione musicale mercè l'agevolata possibilità dei confronti tra le varie scuole e i generi diversi; gli Impresarii, per ultimo si dischiuderanno una novella messe di tesori melodrammatici al presente tra noi poco meno che sconosciuti (1), ed alternando sulle nostre scene le musicali produzioni italiane alle straniere, renderanno vieppiù gradevoli le une e le altre pel mezzo dei contrapposti e della varietà che è la droga più efficace ad eccitare i desiderii sopiti e a vincere la noia e l'apatia, queste due principali nemiche della fortuna delle artistiche produzioni.

Noi ci siamo sulle prime chiariti contrarii (e saremo fermi nel nostro proposito) a quello spirito di malintesa vanità, che crede dar prova di patriottico zelo col ricusare di riconoscere i pregi delle arti e delle lettere presso gli altri popoli, e si sdegna contro chiunque, additandoli imparzialmente, accenna il giustissimo desiderio che il genio italiano non rimanga

(1) Non dobbiamo tacere che alcuni Appaltatori italiani, e primo tra questi il sig. Lanari, già riconobbero l'importanza di questa verità, e si propongono di farne sempre maggior applicazione.

addietro sulla via del progresso europeo, e si addimostrino anzi quale fu ne' migliori giorni della sua gloria, operoso e potente.

B.

CRITICA MUSICALE

Di un libro intitolato: Lezioni d'Armonia scritte da DOMENICO QUARINI vicentino, per facilitare lo studio del Contrappunto. Terza edizione. Roma dal tipi di ANGELO AJANI. 1841.

I.

Or fa poco più d'un anno, io mi trovava in una città dello Stato Pontificio, presso un mio amico, il quale nella sua piccola biblioteca avea il libro testè menzionato. Avidissimo, com'io sono, di conoscere quanto mi si appresenta di relativo all'arte che col più grande amore professo, incominciai ad esaminarlo così all'ingrosso: ma non vi trovando pur quel tanto che basti a far parere mediocre un libro di questo genere, di subito ne abbandonai la lettura; e non andò guari che affatto mi dimenticai esistere un Quadri al mondo. Appena erano trascorsi cinque o sei mesi, quando un articolo della *Gazzetta piemontese* me ne fece risovvenire: tuttavia, sapendo per esperienza come ordinariamente poco sia da aversi in conto la lode o il biasimo dispensato dai giornali, era ben lontano dall'immaginarci che quel libro, da me fin allora tenuto per cattivo, avesse trovato buona accoglienza in parecchie città d'Italia e d'oltremonte, non solamente appo la classe indotta dei musici, ma si ancora appo quella dei professori: e perciò il Quadri fu da me posto per la seconda volta in obbligo. Infine, pervenutomi il N. 59 della *Gazzetta Musicale*, vidi con mia sorpresa un articolo, nel quale si fanno i più grandi elogi alle *Lezioni d'Armonia*; e fra i documenti che rendono testimonianza del loro merito, si citano una lettera che il massimo de' maestri, Rossini, indirizzava al sig. Quadri per ringraziarlo dell'avergli mandato una copia della sua opera, e un articolo del maestro Picchi, nel quale da una minuta analisi dell'opera si viene ad una conclusione molto onorevole all'Autore di essa (1).

Queste autorità, e quella della *Gazzetta Musicale* per poco m'indussero a credere di aver giudicato l'opera con soverchia prestezza, e di essermi ingannato nel mio giudizio. Se non che volli accertarmene, e a tale effetto cercai del libro, col fermo proponimento di accuratamente esaminarlo, e di unirmi con tutti i di lui encomiatori a tributargli pubblicamente il mio elogio, ove chiara me ne fosse tornata l'eccellenza, o, in caso contrario, di svelarne gli errori. Imperciocchè, siccome le opere didascaliche, dall'esser buone o cattive, molto influiscono a favore o contrastare il progresso dell'arte, così io tengo per istretto dovere di ogni vero artista il render notorie le loro qualità quali esse sieno. Lodevoli o biasimevoli, per addimostrare agl'inesperti se utilità o danno possano da quelli ricavarne. Ebbi finalmente il libro; e come più m'inoltrava nell'esami-

(1) Il cenno della *G. M.* fu appunto tratto dall'articolo del signor Picchi, e può, anzi deve darsi un sesto di quello: epperò noi non eravamo assunere la responsabilità delle lodi in quel cenno ripetute, massimamente ove ricsca al nostro collaboratore, l'autor di questo articolo, mostrare che le non farono meritate.

narlo, sempre maggiormente mi andava confermando nel mio primitivo giudizio; e mi è paruto di dover infine concludere che l'Autore sia degno di lode piuttosto per la sua buona intenzione nel tentare l'impresa, che non per la riuscita: conciossiacché abbia quivi mostrato la sua dottrina essere molto superficiale, e disseminata di errori e di paralogismi. Onde non trovo modo d'interpretare la lettera di Rossini, se non come un atto di cortesia, e l'articolo del Picchi come uno di quei travimenti nei quali incrociano talvolta anche i più chiari ingegni.

Scioglio pertanto il mio debito, pubblicando per mezzo di questa *Gazzetta* parecchi articoli, nei quali, analizzando a parte a parte i principali punti controversabili dell'opera del sig. Quadri, farò di esporre le ragioni che mi condussero alla detta conclusione. E senza più mi accingo ad entrare in materia. (2)

M.^o L. Rossi.
(Sarà continuato).

(2) In seguito alle critiche del signor maestro Rossi il signor Quadri potrà comunicarci le sue giustificazioni, e noi, fedeli alla imparzialità che ci siamo proposta, non mancheremo di pubblicarle nei nostri fogli, qualora però sieno dettate colla moderazione e riserbo che si vuole in ogni savia polemica artistica.

OPERE D'ISTRUZIONE

ARTICOLO I.

Breve metodo di canto di FRANCESCO FLORINO, maestro nella scuola di canto nel R. Conservatorio di Napoli-Milano presso G. Ricordi ecc.

Perché noi veniam denunciando l'educazione artistica de' cantanti come una prima delle cause dell'attuale decadimento del teatro italiano, non è però a dirsi che i veri concoscenti della materia, non meno che i pedagoghi, lascino manchevoli di scorta ed abbandonati a sé stessi gl'inesperti, che, avviandosi per la più fortunata delle carriere, han d'uopo dell'esperienza di coloro che la corsero innanzi per essere guidati al bene ed allontanati dal male. Anzi, cosa stranissima che abbiamo osservata, guardando alla scarsità de' veri bravi artisti ed alla moltitudine delle stampe educatrici che di continuo veggonsi comparire alla luce del giorno, si potrebbe dire che l'arte abbia fatto divorzio co' suoi cultori per ricoversi muta e senz'armonia tra l'uno e l'altro periodo degli scrittori, tra l'una e l'altra pagina delle opere musicali.

Non v'ha maestrucolo, (e sia qui detto senz'onta dei buoni) che insegni l'alfabeto di Guido d'Arezzo ed i primi elementi della geografia della tastiera, il quale non faccia generare i torchi per regalare al mondo il nuovissimo metodo di sollievo ch'egli ha trovato necessario di comporre a giovamento dell'arte e de' suoi cultori, perché quelli de' solfeggiatori che l'avevano preceduto non bastavano a far doto lo studioso di tutti gli accidenti, di tutti i casi, di tutte le difficoltà, di tutti i mistj che s'incontrano nel malagevole cammino delle note.

Non v'è annunzio che vi capiti in mano come involucro di qualche duetto o di qualche cavatina che abbiate comperato dal Ricordi o dal Lucca, in cui tra le altre più recenti pubblicazioni non faccia bella mostra qualche inedita raccolta d'esercizi, qualche nuovo metodo di solmizzazione, qualche erudimento elementare di musicale dottrina.

Cosa stranissima veramente! La generazione delle crome e delle biscome va moltiplicandosi a dismisura mentre a dismisura va scemando il numero dei valenti che le sanno cantare; e mentre seguitando l'impulso del secolo gli uomini diventano piccoli credendo d'ingrandire, per opera della propria vanità ogni piccolo uomo ingigantisce a segno da ritenersi una necessità, un'indispensabilità, una grande importanza nel corpo sociale dell'umana famiglia. Tutto per compensazione. Così non andrà molto che la moltitudine degli ammaestratori e degli ammaestrati ci sarà compenso della mancanza degli ammaestrati, e le buone regole, l'ordine, le discipline, gl'insegnamenti ci terran luogo dell'arte e degli artisti che più non avremo.

Queste cose del resto noi intendiamo dirle in via puramente di digressione per quelle meschine produzioni e per quei meschini autori che senza una vera dottrina e senza una fondata esperienza presunono anteporre le proprie creazioni a quelle maturate dalla sapienza e dal senno. Le nuove opere non son però tutte di questa tempra; e tra l'una e l'altra nullità che viene a riempire il vuoto di questo mondo v'ha parimenti alcuna cosa che sente la forza incalzante dell'ingegno e riflette in alcun modo gli splendori dei lumi del secolo.

Dall'operoso stabilimento di Giovanni Ricordi si vien ora facendo una pubblicazione la quale vuol essere annunciata tra le prime di coteste produzioni meritevoli del pubblico suffragio. È un *Breve Metodo di Canto* compilato da Francesco Florino di Napoli, il quale vorremmo mettere in grazia degli amatori della musica, perché ne sembra di far cosa profittevole così all'autore come a quelli che intendranno giovarsene.

Dal Frate di Pomposa in poi son molte le opere che vennero create a sussidio dell'arte del canto. Volendo accennare solamente le meno antiche può essere ricordato un metodo del Benelli, un altro d'innominato autore adoperato nel Conservatorio di Parigi, un terzo ad uso del nostro Conservatorio del maestro Vaccaj, un quarto del rinomato Lablache, un quinto di Emmanuele Garcia, del quale la *Gazzetta* nostra ha già tenuto ragionamento con proposito di nuovamente ragionarne. Quello del Florino, di cui parliamo tiene un posto distinto fra questi tanto per la bontà, per la chiarezza, per la parsimonia dell'insegnamenti, (ché anche nell'insegnare la parsimonia non è virtù secondaria) quanto per l'ordine, per l'intelligenza, e per la sapienza che li hanno dettati.

Il lavoro è diviso in tre parti, delle quali finora non videro la luce che le prime; se l'inedita, come ci riproiettiamo, sarà per corrispondere a quelle fatte pubbliche abbiamo fiducia che sarà lavoro che alzerà in fama il nome dell'autore. Ancorché senza la pompa in voga s'intitoli modestamente *Breve Metodo di Canto*, la brevità non vi regna in guisa che rimanga all'apprenditore alcuna cognizione a desiderare. La niuna magniloquenza del titolo è largamente compensata dalle cose moltissime che son raccolte nel corpo dell'opera; ed anzi in un tempo ove l'apparenza e l'esteriorità valgono gran parte del possedimento del merito sia questa una prova della lealtà e della buona fede dell'autore.

Il maestro Florino essendo stato scolaro del celebre Crescentini, direttore della scuola di perfezione di canto nel real Collegio di Napoli vide nella sua fatica sì soddisfatto il suo amor proprio che gli parve di poterne fare un omaggio allo stesso suo precettore; e con una lettera che serve d'introduzione alla prima parte gliene fece l'offerta come tributo di stima e di riconoscenza. In quella lettera, che è piena dell'entusiasmo di un discepolo verso il suo maestro, dice egli che non fu suo scopo quello di esporre cose sconosciute né mai state dette finora, sibbene il dire più in breve e più chiaramente quello stesso che valenti artisti prima di lui avevano insegnato, ed il richiamare, sono sue parole, *alla memoria degli amatori della musica quell'antico bello che dura eterno perché vero, e che invano la moda barocca del giorno si affaticò ad oscurare ed a coprire d'oblio*. Le frasi del maestro napoletano sono talora alquanto poetiche; ma non è poesia quello che vuol fare intendere altrui. Pur troppo è qui detta una profonda verità, che vorrebbe essere in tutta la sua estensione sviluppata, ma non è ora il più opportuno momento.

L'offerta fu ben accetta; e noi crediamo di accrescere valore alle nostre parole aggiungendo che le nostre lodi della chiarezza, della brevità, dell'ordine, dell'esattezza son pure retribuite all'autore dallo stesso Crescentini nella lettera d'accettazione piena di lusinghe che leggesi di fianco alla dedica. Il che amiam di soggiungere perché non possiamo ignorare che il voto d'un uomo di sì bella ricordanza può meritare e merita assai più fede ed autorità che un articolo da giornale. Affinché poi il lettore abbia un'idea meno imperfetta dello scopo che l'autore si propone nel suo lavoro vogliamo riportare alcune parole con che dà incominciamento alle sue Teorie Preliminari.

«Dopo i progressi che l'arte del canto ha fatto a' di nostri, e dopo aver osservato varj metodi di valenti artisti, mi sono indotto a scriverne uno più breve e succinto, che fosse alla portata di tutti, e facilitasse i mezzi di perfezionamento per tutte le voci, rendendoli più brevi. Ho quindi raccolto da' buoni autori quanto vi ha di più bello e di più utile, ed ho aggiunto taluni nuovi precetti che lo stesso progresso mi ha dettati. Ho dato fisiologicamente varie definizioni che riguardano la voce, il donde derivino i suoni ed i rispettivi registri, per togliere dalla mente di coloro che hanno studiato la bellezza del canto e di quei che la studieranno tante idee

false e prive di buon senso. Oltremodo difficoltoso si è il riunire tutte le doti necessarie per poter cantare a perfezione: perchè si consegua siffatto scopo, è primo dovere del maestro il conoscere quali mezzi abbia sortito dalla natura ciascuno de' suoi allievi o per qualche genere di canto abbia tendenza maggiore: coltivare quest'ultimo a preferenza degli altri per quali l'allievo sembra meno disposto, e non far perdere inutilmente il tempo col tentare d'acquistare invano ciò che la natura gli ha negato: esaminare accuratamente la natura della voce, i differenti registri, e la regolare estensione di essa.

«Egli è vero che la voce è un dono naturale, ma l'arte la migliora, l'aggrandisce, la perfeziona, sempre che essa venga coltivata dallo studio, nè venga forzata od alterata, come alcuni con poco senno sogliono fare, lusingandosi così di accrescere la quantità, mentre con questi mezzi non tendono che a rovinarla. Accarezzando ed esercitando quella voce che la natura dà ad ognuno, si arriverà di leggeri con un buon metodo a cantare con arte e con sommo diletto di chi ascolta.»

Di questo passo egli procede: addita quindi il metodo da osservarsi nel dar lezione; tratta della respirazione, della vocalizzazione, del modo di filare, legare e portare la voce, della pronunzia, dei varj registri delle voci, degli intervalli, e così d'altre cose che tutte son raccolte nella prima parte. Nella seconda tratta delle scale volate, delle grazie di canto, dell'appoggiatura, dell'acciacatura, del gruppetto, del mordente, delle sincope, del trillo, delle scale cromatiche, in ciascuna di queste particolarità addestrandolo l'allievo coll'aiuto di appositi esercizi. Il giovane cantante che s'assicura delle istruzioni del maestro Florino non avrà bisogno di recarsi alle varie piazze colla scorta del maestro che a furia di telj e di fatiche gl'insegni la parte che deve cantare. Egli potrà dire d'essere uno de' pochi artisti del tempo andato, di cui oramai si va perdendo la specie.

G. F.

CARTEGGIO.

PAGGI 45 dic. - La mattina di Domenica scorsa ebbe luogo la solennità per la distribuzione dei premi agli allievi del nostro grande Conservatorio. Tocò al signor Heraty l'onore di recitare un discorso d'apparato, che se non ebbe il merito di essere molto spiritoso ebbe quello però di esser breve. Ohi quanti discorsi solenni che, mancanti di tutti gli altri pregi, mancano anche di questo della brevità! Fu però generalmente lodato il signor Heraty per la proposta che fece al Governo di aprire un *Liceo lirico* destinato esclusivamente a far udire quelle Opere dei laureati di Roma che non possono trovar accesso sui nostri teatri musicali. Secondo l'idea manifestata nel discorso dell'oratore del Conservatorio, questo Liceo dovrebbe aprirsi nel seno del Conservatorio stesso, e da esso venir amministrati l'orchestra, i cori, i cantanti ecc. Ottimo pensiero, che sarà molto ben fatto non lasciar sfumare in sole parole.

Fra le giovinette premiate si è distinta madamigella Sara Rachel sorella della celebre attrice, e allieva del vostro bravo Banderali. Per far passaggio dal Conservatorio alla *Grande Academie royale de Musique* vi dirò che continua a fervere più viva che mai la polemica suscitata contro il signor Pillet, l'amministratore del nostro primario teatro, dal giornale la *France Musicale*. Esito a decidere quale delle due parti sostenga la buona causa; e ciò per la sola ragione che non ho avuto né il tempo né la voglia di ben esaminare il valore delle molte accuse mosse dal giornale sottomunito contro il signor Pillet. Certo è intanto che ove si potesse essere sicuri che esso non gli muove guerra né per astio personale, né per isfogo di piccole vendette, ma unicamente nell'interesse dell'arte e per far avvertito il pubblico de' cattivi servigi che gli son resi da coloro che hanno per obbligo di prevenire ogni suo desiderio, certo è, dicevamo, che la *France Musicale* si meriterebbe una corona di civismo giornalistico. Sono sì rari gli scrittori di fogli periodici che abbiano il coraggio di mettersi in lizza e di cantar francamente il vero in viso a certe potenze clementi non forti che di frodato protezioni! Ma a proposito di giornalismo. Dovete sapere che la *Revue des Deux Mondes* in un'ultima sua *Rassegna Musicale* molto piccante, e nella quale se ne dicono quattro sapori anche della *Linda* del vostro Donizetti) ha preso a censurare più che vivamente la signora Paolina Garcia Viardot. Or bene, il marito di questa virtuosa non ha saputo tranguagliare l'amaro boccone, e quantunque sia uomo d'alto conto, ha dato in un accesso di prociomismo coniugale e ha voluto sfogare la sua collera inviando a molti fogli una sua lettera ove è detto chiaro e tondo, che la brava sua consorte è vittima di una solenne in-

giustizia e che la critica amara fatta dalla *Revue des Deux mondes* a sua moglie fu ispirata non da altro che da astio personale contro di lui, marito, il signor Viart, per essere egli fondatore della *Revue Independante*, giornale che si crede destinato a far contraltare alla vecchia *Revue des Deux mondes*. Le parole colle quali si chiude quelle letterarie non più che scilate, le direi anzi intinte d'acido sulforico: uditele: « Il y a des gens de coeur qui frappent une femme pour blesser un homme ».

Facciamo ad altro. Il signor Visconte di Pontecoulant ha comunicato a qualche nostro giornale una sua notizia sulle nuove invenzioni meccaniche del signor Debain, fabbricatore distinto di pianoforti. In questa notizia si parla prolissamente con grandi lodi di un *Organo-Harmonium* così chiamato dall'inventore suddetto, il quale pare destinato a surrogare nelle sale e nelle conversazioni il grande Organo da chiesa. Sebbene rinchiuso in una cassa di piccole dimensioni, questo strumento riunisce in sé una serie di suoni che possono variarsi all'infinito, come a dire, quello del violino, del flauto, del clarinetto, dell'oboe, del corno inglese, del fagotto ed altri strumenti, imitati in modo da produrre di sovente una perfetta illusione. Insomma l'*Organo-Harmonium* vi dà una orchestra in piccolo. Anzi esso, giusta quanto ne assicura il signor Visconte, ne dà ancora di più: se mai in una Accademia musicale non vi sono cantanti (!) l'*Organo-Harmonium* ha la particolarità che supplisce ipso-facto alla mancanza delle voci umane, potendo all'occorrenza fingere le voci del soprano, del contralto ecc. Vedete che risorse! Orchestra e canto tutt'insieme e nel solo spazio di poche spanne in quadro!

Il signor Visconte si occupa anche a dar idea nella sua notizia del *clavi-cylindre* del signor Debain, invenzione destinata a convertire quando piaccia in organo di Barberia il piano-forte. O mi spiego meglio: voi avete in casa un pianoforte ma non sapete suonarlo, e vi piacerebbe eseguire questo o quel pezzo; ebbene, non avete che a comunicare al signor Debain le dimensioni del vostro piano e a dargli ad un tempo il pezzo di musica che bramate suonare, ed egli, detto fatto, vi fabbrica un cilindro che, applicato al vostro strumento, con una semplice manovella si potrà suonare anche da un orlino. Questo apparato, che può applicarsi anche all'organo, (osserva ingenuamente il signor Visconte di Pontecoulant) potrà supplire in diverse occasioni all'organista ammalato o assente!

E così il genio inesorabile della meccanica va continuando le sue vittorie, e dopo aver invaso gli Opifici e la manifatture si introduce nelle arti liberali a sostituire le suste di ferro e i congegni d'acciaio alle libere emanazioni dell'umano ingegno!

P. S. Avremo quanto prima al Teatro Italiano le *Cantatrici Filiane*, con Lablache e la Persiani. Forse non si ci darà così presto il *Don Pasquale* di Donizetti. Si teme di un ritardo a cagione della disgrazia di che fu colpito il povero Candia, al quale è morto il padre, che, come sapete, era generale nell'esercito sardo. Però questa morte vuoi che non abbia a togliere del tutto dalla scena il bravo artista, il quale riprenderà al più presto le onorevoli sue fatiche.

Il vostro G. G.

NOTIZIE MUSICALI ITALIANE

MILANO. L'opereetta buffa data sera fa al teatro Re dal giovine maestro Manusardi col titolo *Un sogno di Primavera* non è altro che il rancido soggetto dell'*Arlecchino finto principe*, che servì poi di tema al vecchio melodramma *La Principessa in Campagna* musicato dal maestro Pucitta, nell'anno 1817, pel R. Teatro Italiano di Parigi. In verità non giungiamo a comprendere come i nostri poeti melodrammatici, che pure hanno saputo addimostrarsi tanto progressivi, anzi troppo progressivi, nel dramma serio per musica, che hanno voluto superamente innalzare alla dignità di tragedia lirica, siano poi rimasti poco men che stazionari in quel genere d'azione musico-teatrale che è più d'ogni altro d'indole tutta italiana, vogliamo dire l'*Opera buffa*. Ditemo anzi di più: la nostra opera buffa, e qui si parla del libro, non solo è rimasta stazionaria, ma ha progredito a mo' de' gamberi... Non abbiamo che a confrontare lo spirito, la via comica, il vero gusto buffo di che ridondano i libretti del Casti, e dell'Anelli, con quello di alcuni pasticcieri de' nostri che pure si vollero produrre come saggi di novella poesia lirico-burlesca... Se non che, la ristrettezza dello spazio ci vieta di farci addentro come vorremmo in questo tema che qui abbiamo solo toccato

digressivamente e che teniamo in serbo per altra miglior occasione. - Il giovine maestro Manusardi, avendo dovuto accendere il suo estro musicale al fuoco poetico di un libro tutt'altro che ricco di nuove e veramente piccanti situazioni comiche, non ha potuto alzarsi di molto e s'è tenuto contento di quella aurea mediocrità di effetti che deve soddisfare un esordiente dotato di buona volontà e di studio. Se avremo ad udire un altro saggio melodrammatico del signor Manusardi vorremo esigere da lui qualche cosa di più del non molto che ci ha dato in questo suo *Sogno di Primavera*. E particolarmente, meditando i migliori modelli dell'ottima delle scuole, massime nel genere buffo, procuri di farci capire che li ha meditati, non per copiarli, ma per imitarli come si imita nelle arti da chi sapendo creare non si degna di riprodurre.

La giovine signora Gazzaniga s'è pur ingegnata di infondere un miccino di spirito nella parte di una contessina che ai giorni nostri sarebbe tacciata di goffaggine bell'e buona, se si desse la pena di divertirsi al modo ch'ella fa con un villano di grossa pasta com'è il *Sibillone del Sogno di Primavera*. Però, da un lato il criticismo drammatico che qui sarebbe superfluo; come cantante madamigella Gazzaniga si è distinta quanto basta a far capire che anche nel genere comico farà presto non progressi, massimamente se studierà di dare migliore eguaglianza ai registri della sua voce, che pure è ricca di buone corde soprane, delle quali non è mai da abusare. Avremmo varie osservazioni ad aggiungere anche in proposito degli altri cantanti, e specialmente del basso comico Cambiaglio; ma trattandosi di uno spartito già consegnato all'archivista non troviamo necessario l'allungare questo cenno.

Dietro superiore approvazione si aprirà col principiare del prossimo anno 1843, in altro dei locali dell'I. R. Conservatorio di Musica, una separata Scuola privata di canto per maschi, con tenue mensile retenzione.

Gli aspiranti inoltreranno al signor Conte Renato Borromeo, Direttore dell'I. R. Conservatorio di Musica, le rispettive domande di ammissione, corredate dalla fede di battesimo, dall'attestato di saper ben leggere e scrivere, e di altro sulla buona e saggia condotta tanto di essi quanto delle rispettive loro famiglie.

Presso il signor maestro Vaceq, Censore dell'I. R. Conservatorio di Musica, cui sarà affidata la sorveglianza e direzione della Scuola stessa, trovansi ostensibili i patti e le discipline che saranno da osservarsi.

G. G. G.

ISPIRAZIONI FIENNESI di Donizetti con poesia di Carlo Guaita; è un Album di cinque ariette e di due duettini da poco tempo dall'editore Ricordi pubblicato. Questi pezzetti, sfuggiti alla penna dell'elegante e fecondo maestro Lombardo, van pregiati per facilità e grazia ed espressione della melodia. *La Morta* ha un cupo colorito drammatico che commove; la *Zingara* è piena di brio e di spontaneità; l'*Ora del ritrovo* non può esser più bella; tutto leggiadrà è l'ultimo duettino *Che vuoi di più?*

NAPOLI. *Lara*, nuova musica del maestro Lillo e nuova poesia del Tarantini ebbe un esito non del tutto soddisfacente: la novità dei motivi si fa desiderare.

Una lettera particolare riferisce che la sera del 40 corrente al R. Teatro S. Carlo fu accolta con grande strepito d'applausi la prima rappresentazione dell'Opera nuova del maestro Pacini intitolata la *Fidanzata Corsa*, con poesia di Cammarano. Intanto che si aspetta la conferma di questa notizia pervenuta al giornale la *Fama*, chi desiderasse essere informato di qualche particolare può ricorrere al N. 104 dell'andizette foglio in cui Pacini è dichiarato un *genio inarrivabile*, ed è qualificato nemmeno che pel *tasnataro dell'armonia, pel creatore di un nuovo genere, ecc.* ecc. Enfatici elogi che per l'onore d'Italia vorremmo essere pienamente meritati. Nell'istessa lettera si encomiano il Fraschini, la Tadolini, il Coletti siccome quelli che hanno più contribuito al successo del fortunato nuovo lavoro dell'egregio autore della *Saffo*: Coletti in ispecie vien portato con sì bel garbo a cielo da volerlo giunto a tanta grandezza da superare le forze di qualunque teatro d'Italia!!!

CASALE. *Mosvrenato*. In due serie qui ebbe ad udirsi quattro volte lo *Stabat Mater* di Rossini, giacché si chiese e si ottenne la ripetizione di ogni pezzo in ambedue le serali esecuzioni assai ben dirette dall'espertissimo maestro Frasi. A capo d'orchestra da Milano venne chiamato il valente Ferrara.

ASTI. Lo *Stabat*: alle tre esecuzioni promesse, si dovette aggiungere una quarta per accondiscendere al generale desiderio.

(Preghiamo que' giornali che di tempo in tempo ci fanno l'onore di riprodurre qualche nostro articolo, a volere citare la fonte. Questa nostra raccomandazione è specialmente rivolta ad un foglio di Napoli il quale più d'una volta ebbe ad empire di roba nostra le sue colonne senza indicare d'onde era tolta quella roba).

NOTIZIE MUSICALI STRANIERE

VIENNA. Wicentemps giovedì 6 corr. diede un concerto nella gran sala del teatro. Applausi unanimi e clamorosi accolsero le mirabili prove della somma sua valentia. Nella sua maniera d'eseguire questo giovane violinista ricorda il celebre suo maestro Bériot.

Nettezza e giustezza d'intonazione, cavata impareggiabile, ed anima sono i pregi che in lui più spiccano. Egli poi non è di que' concertisti che tendono solo a sorrecchiare con innanzi difficoltà, vuoi prima di tutto commovere. Wicentemps da taluni è qualificato siccome il primo de' suonatori di violino della nostra epoca. Il suo secondo concerto avrà luogo la mattina del giorno 26.

Rubini e Liszt hanno cambiato strada, e vanno direttamente a Pietroburgo senza passare per Vienna, come avevano fatto annunziare.

All' I. R. Teatro di Porta Carinzia spesso si danno il *Flauto magico* e le *Nozze di Figaro*. L'opera nuova del maestro Lachner di Monaco ivi rappresentata con distinto successo - *Caterina Cornaro* - qui non corrispose all'aspettazione che in previsione erasi concepita. La *Marta* spartita di un giovane maestro soddisfece Hasselt e il principal sostegno di questo teatro. La qualità della sua voce è forse non molto aggradevole al primo sentirla, ma quando si è abituati piace: essa canta con una accento giusto, ha una declamazione molto animata, ed un metro di canto che potrebbe far onore a qualunque artista educato in Italia.

(Da lettere 12 correnti).

È ormai certo che Bériot, per aver ottenuto nel Conservatorio di Bruxelles l'impiego al quale aspirava, non reccherà a Parigi ad accettare il posto del defunto Baillot. A questo aspirano con molta speranza di successo due giovani violinisti dotati di superiore talento, i signori Massard ed Alard; il primo di questi due artisti è allievo di Rodolfo Kreutzer.

In dilettante che colle sue composizioni del genere serio e del genere gaio si è collocato nella schiera degli artisti più distinti, il principe della Moskovia attende a fondare una società destinata a far udire la musica de' compositori classici, principalmente quella di Palestrina, di Orlando Lasso ecc. La musica religiosa ai nostri di troppo negletta non può che trar vantaggio da questi nobili sforzi.

Anche i signori Cramer e Rosenhein daranno principio quanto prima al promesso corso di Lezioni di pianoforte, destinate alla lettura della musica classica.

Il dato maestro della Cappella di santa Guedelca, e della Grande Armonia di Bruxelles, il signor Snel, fu fatto chiamare alla Corte di Amsterdam per ivi eseguire le sue composizioni. Un gran Concerto ivi dato espressamente nello scopo di udire la sua musica produsse tale effetto, che dopo avere lo stesso re domandata la replica di alcuni pezzi, S. M. si assicurò al signor Snel per fargli dei complimenti e lo decorò dell'ordine della corona di quercia. Eterno onore ai principi che amano nobilitare le arti ed eccitare gli artisti con gloriose distinzioni.

Nell'ultima festa filarmónica datasi a New-Castle, che durò tre giorni, si eseguirono i più splendidi capolavori del gran genere musicale: Lo *Stabat Mater* di Rossini, la *Creazione* di Haydn, il *Paolo*, Oratorio di Mendelsshon, l'*Israele* di Haendel, oltre diverse minori composizioni di Beethoven, di Mozart, di Hummel, e Weber. Nella nostra Italia non abbiamo altri celeberrimi musicali di questo alto genere; presso noi le Accademie, anche quelle che si annunziano col più pomposo apparato, non sono d'ordinario che parodie, ove i pezzi teatrali più applauditi alla giornata, si ripetono sempre più imperiticamente che non in teatro, o con sagrificio di gran parte dell'effetto, per essere tutto il prestigio scenico.

La società filarmónica di Salisburgo, chiamata *Mozarteum*, ha nominato il signor M. A. Mozart, figlio del gran compositore, maestro di Cappella onorario, e i signori Spohr, Nicolai, Maurizio Schlesinger e Schelling, non che madama Hasselt, celebre cantante tedesca, a suoi membri onorari.

Per il giorno di Natale si eseguirà alla Cattedrale di Parigi, *Notre-Dame*, una messa a canto fermo da tutti gli allievi del corso di canto delle scuole gratuite. Non vi saranno meno di cinquecento a sei cento cantanti. L'*Offertorio* sarà un frammento del Salmo di Marcello, l'*O salutaris* di Palestrina, il *Kyrie* di Rink, il resto tutto a canto fermo.

Leggiamo nella *Gazzetta Musicale* di Parigi sotto la data *Inghilterra* - Si è eseguito con immenso successo l'Oratorio di Beethoven il *Cristo all'Oliiva*, adattato al soggetto della persecuzione esercitata da Saul contro Davide. Il nuovo libretto fu trovato superiore all'originale, e corrisponde meglio all'altezza delle bellezze incomparabili che il genio del gran compositore seppe profondere nel suo sublime capolavoro.

A Manchester si fece eseguire quanto prima l'Oratorio di Sphor la *Caduta di Babilonia*.

L'autore dell'originale programma del Ballo fantastico intitolato *Giselle* che tanto piacque sui teatri di Francia e che ora sta per essere dato dal Coreografo signor Cortesi sulle scene della Scala, è il noto poeta e letterato francese signor Teofilo Gauthier, il quale ora sta preparando un nuovo componimento dello stesso genere che si intitolerà *La Peri*. La musica della *Giselle* è del signor Adam, autore del *Pastorale di Longjumeau*.

Dal *Freyshütz* di C. M. Weber in poi nessuna opera fece tanto furor come il *Rienzi* di Wagner del quale si è già parlato in questi fogli.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

Si uniscono a questo foglio i N. 10, 11, e 12, dell' ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE, il cui primo volume rimane così compito giusta la promessa. - Col foglio venturo si darà il frontespizio e la copertina di esso volume; più si unirà l'indice generale ragionato delle materie contenute nella decorsa annata della *Gazzetta Musicale*.

Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI
Contrada degli Omenoni N. 1720.

PROSPETTO GENERALE DELLE MATERIE

CONTENUTE NEI FOGLI DELLA 1^a. ANNATA DELLA *GAZZETTA MUSICALE DI MILANO* (1).

INDICE ALFABETICO

DELLE MATERIE.

A.

Abuso del guastare le opere per adattarle alle circostanze a pag. 14.
Acustica, trattato 60.
Armonia, suppl. num. 40.
Antologia musicale 30, 209.
Artimografia musicale, 39.
Abbellimenti, suppl. num. 2.
Abbambagiare, suppl. num. 2.
Abbassamento di voce, 4.
Abbajare, 4.
Abbigliamento, 132.
Applausi, 86, 132.
Artisti melodrammatici (degli), 190, 201.
Accademie, 491.
Ambizione, 208.
Automa-soprano, 212.
Azione drammatica, 405.
Arte-Artista-Armonia-Articolare-Articolazione, 222.

B.

Buffi cantanti, 8.
Beneficenza praticata da Artisti, suppl.-num. 8.
Biografie di Artisti, 61, 67, 75, 407, 412, 429, 435, 438, 461, 466, 483, 497.
Bel canto, 198.

C.

Condizioni attuali della musica 4, 63, 85, 87, 98, 101, 155, 143, 135.
Costumi degli Artisti musicali, 9.
Composizioni da camera, 56.
Conservatorio di Milano, suppl. num. 8.
Conservatorio di Parigi, 114.
Cantori notturni, suppl. num. 40.
Contrabbasso di nuova foggia 184.
Cembalo di 8 ottave, 113.
Clarinetto perfezionato 149, 421.
Critica teatrale 126.
Contralto, 450.
Canto popolare, 148.
Canto nelle truppe, 148.
Canto declamato e canto ideale, 108.
Caratteri diversi delle voci, 215.

D.

Dizionario-critico-umoristico musicale, 4 suppl. num. pag. 2, 132, 208.
Dittatori di platea, 215.

E.

Ecclettismo musicale, 132.
Estetica musicale, 81, 97, 104, 108, 116, 123, 130, 137, 165, 169, 177, 198.
Esercizi lirici drammatici nel Conservatorio di Parigi, 114.

F.

Festival musicale storico-religioso, 70.
Frenologia, Gluk, Rossini, 109.
Filosofia della musica, 193.
Fuga, 106.

G.

Gazzetta Musicale di Milano, suppl. al

num. 2, 12, 15, 49, 60, 88, 152, 179, 209.

Genere, scuola musicale, 208.

I.

Istromentazione, 47, 29, 59, 84, 115, 118, 122, 142, 167, 170, 177, 182, 188.
Istoria (Memoria storica della musica) del Biche Latour, 115.
Istorie della musica, 115.
Imitazione musicale, 85, 130.

M.

Musica drammatica, 18, 55.
Idem, sacra, 12, 24, suppl. num. 8, pag. 77, 82, 99, 100, 111, 156, 157, 147, 131, 132, 155.
Idem, in Germania, 26, 51.
Idem, Italiana (pregiudizio) 132.
Idem, de' Greci, 121, 162.
Idem, Arte monumentale, 165.
Idem, Fracasso, 196.
Idem, Vecchia, 215.
Musica da camera. Suppl. num. 2, pag. 56, 153, 156.
Idem, in qual conto tenuta attualmente in Italia 101.
Melodia, suppl. num. 40.
Maestri compositori, 79, 160.
Mozart, composizioni, 209.
Musicografo, pantofono, 70.
Metodo del sig. Willhem, 124.
Mutazione, 114.

N.

Notizie teatrali (le), 45.
Necrologie di Artisti, 13, 53, 86, 207.

O.

Opere stromentali, 25, 54.
Opere (le) di ripiego, 203.
Organo, 90.

P.

Pettegolezzi da camerino, 204.
Pedagogia musicale, 65.
Plagio musicale, 85.
Presunzione artistica, 86.
Pensamenti sulla musica, 125.
Piano-forte, 2.

R.

Riforma musicale del sig. Teule, 468.
Riforma musicale del maest. Gambale, 61, 69, 74, 80, 90, 95.
Requiem di Mozart, 471.

S.

Stabat Mater di Rossini, 41, 47, 54, 56, 80, 127, 140, 218.
Stromenti da arco: stati pontificii, 184.
Semitoni (uso dei), 198.
Schizzi storico-musicali da Guido a Palestrina, 78, 94.
Stenografia musicale, 125.
Soprano, 450.
Suonate, Simfonie cantate, 148.
Simfonie (della Solfa), 114.
Scuola (di musica), 208.

T.

Telefonia o telegrafo musicale, 86.
Toni caratteri, 108.

V.

Virtuosi (i), 75.
Voci, caratteri, 108.
Variazioni, 144.

INDICE

Delle produzioni musicali, e de' libri teorico-pratici musicali, de' quali è fatto special esame.

Bianca di Belmonte, 206.
Composizioni di camera, 56, 153, 156.
Cristo al Monte Oliveto, 31.
Code noir de Clapissou, 124.
Filosofia della musica, o estetica applicata a quest' arte, 193.
Furioso (I) di Donizetti, 53.
Fantasia in do diesis minore di Beethoven, 57.
Favorite (La) de Donizetti, 92.
Gemma di Vergy, 205.
Giuramento (II) 157, 159.
Inno. Sinfonia cantata su parole della Sacra Scrittura, di Mendelsohn, 59.
Linda di Chamounix, 400, 214.
Lazzarello, di Mariani, 159, 160.
Maria Padilla, 2, 6, 10.
Miserere di Poledro, suppl. num. 8.
Messa di Mandanici, 96.
Messa di Cherubini, 400.
Matinée musicale de Donizetti supplemento num. 2.
Nabucodonosor di Verdi, 45, 149.
Opere stromentali 25, 54, 220.
Opere per pianoforte di Thalberg, 2.
Idem, di Thalberg e Listz, 149.
Odalisa di Nini, 55.
Roberto il Diavolo, 202.
Saffo di Pacini, 41, 58, 69.
Stabat Mater di Rossini, V. indice materie.
Studj per pianoforte, 24.
Solleggio a due voci di Panzeron, 75.
Teoria della lettura musicale del sig. Laboureaux, 200.
Un Duello alla pistola, 8.
Ugonotti (gli), 45.

INDICE

Degli Artisti o Scrittori teorici musicali de' quali si è fatta particolare menzione.

Abbadia (madamigella), 215.
André, editore di musica scrittore di estetica, 86.
Auber, Suppl. num. 8.
Bach, 106.
Banderali, 218.
Bazzini, 25, 56.
Beethoven, 57, 51.
Bellini, 5.
Berlioz, 491.
Blangini, 45.
Bochsa, 218.
Boucheron Raimondo, 81, 195.
Cavallini Ernesto, 96.

Cherubini, 55, 61, 67, 75, 86, 125.
 Cimarosa, 215.
 Clapissou, 124.
 Clementi Francesco, 207.
 Döhler, 16, 53.
 Donizetti, 2, 5, 156, 196, 218.
 Donzelli, 53.
 Elleuio Gio., 106.
 Federico il Grande, 160.
 Fétis, 16.
 Galli Filippo, 120.
 Gambini, 24, 54.
 Gazzaniga (madamigella), 217.
 Gluk, 55, 109.
 Golinelli, 203, 212.
 Gretry, 144.
 Guido d'Arezzo, 78.
 Halevy, 144, 148.
 Kuster, 55.
 Kalkbrenner, 54.
 Kastner Giorgio, 80.
 Kreutzer, 219.
 Lichtenthal, 156.
 Listz, 400, 146.
 Marliani, 159, 160.
 Mazzucato, 24.
 Mendelssohn, 59, 222.
 Menzer, 148.
 Mercadante, 157, 159.
 Meyerbeer, 12, 151.
 Mozart, 161, 164, 166, 183, 197, 204, 209.
 Moscheles, 193.
 Moriani, 53.
 Nini, 53.
 Pacini, 14, 58.
 Paisiello, 407, 412, 429, 441.
 Polledro, suppl. num. 8.
 Palestrina, 78, 182, 186, 193.
 Panzeron, 75.
 Quadri, 171, 224.
 Rossini, 5, 12, 41, 45, 109, 168.
 Bossi Luigi, 200.
 Solera Temistocle, 45.
 Sudre, 86.
 Saint-Leon, 218.
 Scarlatti, 155, 158.
 Thalberg, 2, 46, 74.
 Verdi, 45.
 Wagner, 200, 221.
 Wilhem, 124.
 Wolf, 24.

SOMMARI DEI FOGLI.

I. Delle attuali condizioni delle arti musicali in Italia pag. 1, 63, 85, 87, 98, 101, 133. - Opere del Thalberg, di lui pregi nella composizione, e sua distinta maniera d'esecuzione pag. 2 - *Maria Padilla* del Donizetti, pag. 2 - 6, 40 - *Dizionario musicale critico-umoristico. Abbassamento di voce - Abbajare, ecc.*, pag. 4. e suppl. num. 2, e pag. 132, 191.
 II. Opinioni del sig. Fétis intorno agli artisti musicali Italiani pag. 5, 43, 21, 37, 437. - *Un Duello alla pistola* pag. 8. Suppl. Proposte per un trattato d'Acustica, e vedi suppl. al num. V. *Matinée musicale de Donizetti - Dizionario ecc. Abbambagliare-Abbellimenti.*
 III. *Il Marito della prima donna* pag. 9. *L'Opera Saffo* del Pacini, pag. 11, 45. - *Le promesse della Gazzetta*, sua necessità, pag. 42. - *Stabat Mater*, del cav. Rossini pag. 42, e vedi indice delle materie.
 IV. *Gli Ugonotti* di Meyerbeer, 43.
 V. Della *Stromentazione*, pag. 17, 29, 39, 84, 113, 118, 122, 142, 167, 170, 177, 182, 188. - Della *Musica drammatica in Italia nel secolo XIX.* pag. 18, 33, 85, 98, 103, 122, 145, 153. - La *Musica in Germania*, pag. 19, 23, 31.
 VI. *Accademia istoriografica della Musica drammatica*, in Berlino, pag. 23. - *Messa del maetro Mazzucato*, pag. 24. - *Wolff e Gambini*, studj per pianoforte, pag. 24.
 VII. *Rassegna di opere stromentali-Composizioni di A. Bazzini*, e riflessioni sullo stato attuale della musica istromentale in Italia; Concertisti, Variazioni, Orecchianti pag. 25.

VIII. *Il Melodramma in Italia*; storia, pag. 31.
 IX. *Grandi compositori delle scuole Tedesca e Francese; Gluk sua riforma melodrammatica*, pag. 33. - *L'Otalisia*, il *Furioso* pag. 35.
 X. *I cantori notturni - Armonia e Melodie - Nel supplemento.*
 XI. *Stabat Mater* del Rossini, pag. 41, 47, 54, 56, 90, 127, 140. - *Gallerie des contemporains illustres par un homme de rien.* Rossini, Meyerbeer, pag. 42. - *Nabucodonosor*, del maestro Verdi, pag. 43, 149. - *Le notizie teatrali* pag. 43.
 XII. *Esercizj di musica sacra in Milano*, pag. 49. - *Polemica col sig. G. I. Pezzi*, pag. 49. - *Una nuova voce, polemica colla Fama*, pag. 50. *L'Antologia musicale* pag. 50, 209.
 XIII. *Cristo al Monte Oliveto*, di Beethoven pag. 51. - *Accusa di plagio fatta da Castilblaze a Rousseau* pag. 52.
 XIV. *Opere teoretiche. Il vecchio ed il nuovo metodo di canto; metodo di canto di Garcia*, pag. 55. - *Il Tenore ed il Basso*, pag. 59. *Il Melofono*, pag. 59.
 XV. *Studj biografici - Cherubini*, pag. 61. - *Riforma musicale*, pag. 62, vedi indice delle materie - *Pedagogia musicale*, pag. 63.
 XVI. *Osservazioni sulle opinioni del sig. C. Mellini sullo stato attuale della musica*, vedi num. 5, 49, 27.
 XVII. *I Virtuosi antichi e i moderni*, pag. 75. - *Musico-grafo, Pantofono*, pag. 77.
 XVIII. *La musica sacra in Italia*, pag. 77, 82. - *I Maestri di musica melodrammatica dovrebbero essere attori* pag. 79. - *Schizzi storico-musicali*, pag. 78, 94, 100.
 XIX. *Estetica musicale*: del maestro Boucheron pag. 81, 97, 104, 108, 116, 125, 150, 157, 163, 169, 177, 198. - *Imitazione e plagio musicate*, pag. 83, 97. - *Telefonia* pag. 86.
 XX. *Polemica: Il sig. Fétis e la Gazzetta* pag. 88. - *Sulla Riforma musicale, ragionamento* del sig. Borio, pag. 90.
 XXI. *Riforma musicale*, pag. 93. - *Musica sacra, Messa del Mandanici*, pag. 96.
 XXII. *Nuova opera critico-storica sulla musica ecclesiastica*, pag. 99. - *Messa, Cherubini*, pag. 100.
 XXIII. *In qual conto è avuta al presente la musica in Italia*, pag. 101. - *Memoria storica del sig. Biche-Latourf*, pag. 103. - *Una risposta di Rossini spiegata*, pag. 105. - *Dialogo fra un Impresario di provincia ed un maestro esordiente*, pag. 106.
 XXIV. *Schizzi biografici, Paisiello*, pag. 107, 112, 141. - *Carattere delle voci e dei due generi di canto declamato ed ideale. Carattere dei toni*, pag. 108. - *Frenologia applicata alla musica*, Gluk, Rossini, pag. 109.
 XXV. *Il sentimento religioso indispensabile nella composizione sa* pag. 114.
 XXVI. *Alcune storie della musica. Consigli agli artisti musicali*, pag. 115. - *Artifizi del contrappunto*, pag. 116. - *Cembalo di otto ottave*, pag. 118. - *Clarinetto perfezionato*, pag. 119. - *Opere di Thalberg e Listz*, pag. 119.
 XXVII. *Storia della musica de Greci*, pag. 121. - *Pensamenti sulla musica*, pag. 123. - *Manuale del Timpanista*, pag. 123.
 XXVIII. *Imitazione e pittura musicale, imitazione obbiettiva*, pag. 125. - *Critica teatrale*, pag. 126.
 XXIX. *Critica melodrammatica*, pag. 130. - *Dizionario musicale. Abbigliamento, Applausi*, pag. 132.
 XXX. *Risposta al sig. Vitali sulle presenti condizioni della musica in Italia*, pag. 133, vedi num. 20, 22. - *Intorno alla musica da camera*, pag. 135.
 XXXI. *La Musica sacra in Toscana*, pag. 137. - *La Musica a Genova*, pag. 138. - *Lazzarello*, pag. 139, 160.
 XXXII. *Paisiello (Massime da ben considerarsi dai compositori)*, pag. 141. - *Réminiscences pour le Piano de Corrado d'Altamura*, pag. 143.
 XXXIII. *Risposta del Vitali al Mellini*, pag. 145, 153, vedi num. 30. - *Listz*, pag. 146. - *Storia della musica ecclesiastica*, pag. 147, 151, 155.
 XXXIV. *Nabucodonosor del maestro Verdi*, pag. 149. - *Estetica; Imitazione subbiettiva*, pag. 150, 157.
 XXXV. *Scarlatti Aless.* pag. 153.
 XXXVI. *Osservazioni varie sul Giuramento*, pag. 119.
 XXXVII. *Mozart*, pag. 161, 166, 185, 197. - *Estetica: della poesia drammatica*, pag. 163.
 XXXVIII. *La musica arte monumentale*, pag. 165.
 XXXIX. *La musica considerata indipendentemente dalla poesia*, pag. 169. - *Il Requiem di Mozart*, pag. 171.
 XL. *Preccetti artistici applicati alla musica*, pag. 173, 177. - *Storia moderna della musica*, pag. 181, 211.
 XLI. *La Gazzetta musicale di Milano: Dialogo*, pag. 179.
 XLII. *Osservazioni sulla vita del Palestrina*, pag. 182, 186, 193. - *Nuova foggia di Contrabbasso*, pag. 184. - *Negli Stati Pontifici proibiti gli stromenti da arco in Chiesa*, pag. 184.

XLIII-XLIV. *Degli Artisti melodrammatici*, pag. 190, 201. *Berlioz a Bruxelles*, pag. 191. - *Dizionario musicale. Accademia*, pag. 191.
 XLV. *I teatri musicali a Madrid, i compositori spagnoli*, pag. 194. - *Estetica della Musica* del maestro Boucheron, pag. 195.
 XLVI. *Sopra l'uso de' semtoni, pensieri, e preccetti di bel canto*, pag. 198. - *Rappresentazioni teatrali storico-cronologiche*, in Berlino, pag. 199.
 XLVII. *Roberto il Diavolo*, pag. 202.
 XLVIII. *Le opere di ripiego*, pag. 205. - *De' compositori pianisti Italiani, e di Golinelli in specie*, pag. 205, 212. - *Bianca di Belmonte*, pag. 206. - *Dizionario musicale. Ambizione*, pag. 208.
 XLIX. *L'Antologia classica musicale*, pag. 209. - *Del genio delle composizioni di Mozart; pensieri*, pag. 209. - *Una Automa-Soprano*, pag. 212. - *Carteggio con verità varie in proposito de' Cantanti e del Dittatori di Platen*, pag. 213.
 L. *Del vario carattere delle voci, pensieri e preccetti ad uso de' signori maestri di canto* pag. 215. - *All'autore di un Compendio storico della musica, polemica destinata a persuaderlo della povertà del suo lavoro* pag. 216. - *Carteggio ove si accenna alla necessità di essere severi cogli artisti provetti e indulgenti con quei che esordiscono timidamente*, pag. 217. - *Notizie varie*, pag. 218.
 LI. *Una scena di costumi musicali - Caricature, ridicolaggini del dilettantismo inglese*, pag. 219. - *Cenni su diverse opere per pianoforte ecc.*, 220. - *Carteggio da Parigi, da Berlino, da Dresda, da Vienna, 221.* - *Cenni su due Accademie date in Milano, ove per incidenza è toccato dell'opportunità di riformare l'uso inverteato di non riprodurre nelle Accademie che pezzi teatrali*, pag. 221. *Notizie diverse.*
 LII. *Ai Benevoli Lettori della Gazzetta Musicale, una dichiarazione riassuntiva*, pag. 223. - *Critica musicale, di un libro intitolato Lezioni d'armonia*, scritte da Domenico Quadri, pag. 224. - *Opere d'istruzione, articolo I. Breve metodo di canto di Francesco Florimo*, 225. - *Carteggio, Parigi, 225.* - *Notizie musicali Italiane, Milano, Napoli*, pag. 226. - *Notizie musicali straniere, Vienna, ecc.*, pag. 226.
 (1) *Si avverte che in questo Indice e Prospetto Generale delle Materie ecc.*, si è tenuto conto dei soli argomenti trattati con qualche diffusione. Una quantità di cose e fatti musicali accennati digressivamente nei fogli della nostra Gazzetta Musicale non si indicheranno per amore di brevità. Diverse omissioni sono poi da attribuire alla sollecitudine del lavoro imposta dalla necessità di darlo unitamente al primo foglio dell'annata novella.

NUOVE PUBBLICAZIONI

DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.
 DI **GIOVANNI RICORDI.**

FILOSOFIA DELLA MUSICA
 O ESTETICA APPLICATA A QUEST'ARTE

DI **RAIMONDO BOUCHERON**
 MAESTRO DI CAPPELLA

14009 Fr. 5 80.
 Un volume in 8.º grande di 160 pagine.

LINDA DI CHAMOUNIX

Melodramma in 3 atti di G. ROSSI
 MUSICA DEL M.º CAV.

CAETANO DONIZETTI

L'Opera completa per Canto con accompagnamento di Pianoforte Fr. 32 50.
 NB. *Fendesi anche in pezzi separati.*

DODICI SOLFEGGI

a due voci, per Baritono e Basso
 divisi in due libri

DI **LEONARDI GALILEI**

15916 Lib. I. Fr. 5.
 15917 " II. " 3.

GIOVANNI RICORDI
 EDITORE-PROPRIETARIO.

