GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO

N. 1. DOMENICA
2 Gennajo 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.° 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.° 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.

I' parlo per ver dire.
PETRARCA.

Coloro, e non sono in picciol numero, i quali hanno in uso di giudicar delle cose dalla sola apparenza e non dall'intima sostanza, vivono nella molto bella opinione che l'Italia d'oggidì sia la terra classica della musica, come tale fu essa ripetutamente proclamata ai floridi giorni dei Cimarosa 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 cosi dette celebrità musicali di che è formicolante 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 centinaja di esimie 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 melobuffe, altre disegnate in sembianza di muse antiche inghirlandate di fiori, altre di genii mitologici, altre di olimpiaci eroi colla gran fronte onusta di allori e riposanti su un letto di palme; a chi tenga conto dei nembi di sonetti, canzoni, inni, ditirambi che tanto spesso veggiam piovere dai leggioni 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 magniloquie frasi d'ammirazione che nol fossero di care ghiottornie le botteghe de' nostri salsamentari la vigilia delle or 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' fefautti 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 ardite 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 precorrano sulla strada dei progressi intellettuali e civili. Noi coll'aver detto che l'arte de' suoni è ora nella nostra Italia in istato di scadimento, 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, si 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 costituire 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 reggerebbero 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 ricevemmo dalla natura tanta dovizia di istintive disposizioni, sono al presente nella patria nostra con limitato senno 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 studii, se ne consolano di leggieri 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 maestruzzo 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: i tre o quattro spartiti più applauditi della giornata si divorano con una fame di come da far terrore... Un breve giro di lune, e in quel mercantuzzo abortito, in quel bottegajo 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*, de' *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 scannetti delle crestaje e delle sartore sulle tavole e tra la polvere olimpica del palco scenico? Ve ne ommettiamo la pittura che potrebbe riuscir troppo bizzarra, e per caso, anche incredibile sebben sincera!

È pure una verità deplorevole! 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 istitutori 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 sbadata indifferenza colla quale noi che scriviamo e voi che leggete ci getteremmo in una carrozza a vapore per ir di volo a far colezione 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 penitenze preparatorie ad un interminato carnevale di trionfi e di apoteosi a suon di zecchini meritati 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 tragicoliriche che e' 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 centinaja di cosi 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 esimii 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 appiccicate alla memoria meccanicamente, anzichè 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 epifomeni 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 croiche imparate allo specchio col maestro di mimica al fianco o colle *Lezioni* del Morocchesi alla mano, e potete ben voltarli e rivoltarli a vostra posta codesti sedicenti baccalari del mestiere, che non vi vien fatto di spremerne 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'oggidì 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 centinaja 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 risultamenti 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 giovarci a rendere meno imperfette queste nostre indagini. Ammetteremo in questa stessa Gazzetta le obbiezioni che ne verranno fatte, quando non escano dai limiti di una savia polemica. Quanto scriviamo e scriveremo non è nè mai sarà dettato che dal più schietto convincimento e amor dell'arte; ma questo non sempre può tener luogo di dottrina; ci 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 secolo in qua il pianoforte di meschino accompagnatore s'è fatto strumento ampio, dovizioso, onnipossente. Gli esigui strimpellamenti che traevansi da sottili corde, tocche da mal congegnati tasti, si tramutarono in un vasto campo d'armonia, ove nulla v'ha di intentato, o di ineseguibile. Clementi, Rigel, Hermann - Hummel, Kalbrenner, Herz, Pollini, Kramer, Bertini, Pleyel, - Zimmermann, Moscheles, Czerny, l'un l'altro spalleggiandosi 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 foggiarono 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: Listz - 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 lasciavano nemmen 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 bei tentativi, 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 pressocchè negletta. — 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 *Fantaisie sur le Robert le Diable*, la immaginazione del giovine 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: cosicchè, 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 giojello 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 finte quattro.

Ciò che cominciò a rendere fra noi popolare quest'artista fu la pubblicazione della *Fantasi sulla Norma*. Gli è un sublime scritto, che basterebbe di per sè solo a dar fama e grande ad un compositore — Udite quell'imponente e fragorosa introduzione, che moreggia come torrente per ismisurati dirupi: a poco a poco si sperde, e racqueta: ed ecco alzarsi un canto lento, misterioso or sovr'or truce, che par la dipintura del cuor di Norma: il coro de sacerdoti sopravviene a dar una tinta vieppiù commovente alla composizione... Quivi sostate: le variazioni sono omai tenute da tutti per un controsenso, nè Thalberg avrebbe interrotto con delle meccaniche scavezzature una poesia sì 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 quetato 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, finchè s'incontra nel coro già pria udito de' sacerdoti, ed a questo si mischia: ed i due motivi si travolgono, si urtano, e si assorbono in una patetica e concitata fuga. Il componimento ha fine con un riepilogo della preghiera foggiata 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 pulsano, non sono le corde che oscillano, non le biscrome 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 impresi a variare che, tuttocchè belli, non offrono campo a tesservi 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.

Saltiam di piè pari alla deliziosa Fantasia sulle due *Arie Russe*. Quei canti così semplici, così leggiadramente infiorati di note, che si direbbon bricciole 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 *risoluto* in *do*: la natura di quel mordente così lungo, o c'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 quanta sia l'eleganza e l'affetto di quelle ottave ribattute, e quanto il vigore dell'*allegretto* in *si bemolle*?....

I studii del Thalberg sono d'una foggia totalmente nuova e per chi vuole attendere scrupolosamente all'indicazione del metronomo 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 dacchè la si udì eseguita così divinamente dall'autore istesso. 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, nè quella abbassi questa, dire insomma che la è una composizione che può star a fronte di tutto che si scrisse 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 adoprasse nell'eseguirla, 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'Oberon* (1) - della *Romanza e Studio* - dei *Souvenirs* de *Beethoven* - della *Fantasia sulla Donna del Lago*. Ma troppo ci dilungheremmo, oltrecchè ci avverrebbe di dare in ripetizioni.

Quarant'una sono le opere di Thalberg: L'ultima è; *Romances 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 trar suoni continuati anche quando la mano trasvola e corre, e a riempiere 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 tosto 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 esempii, 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.

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

G. Torelli.

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 nojoso ballo per finir con un altro ballo più nojoso; e non vi volle che il nome del grande artista per indurre gli amatori della musica ad affrontare in folla simili noie mimiche, che servirono come di meschinissima cornice al più bel quadro. — Il canto in quella sera fece tregua; così nelle successive accadesse delle grida! — I professori della nostra orchestra van lodati per la scelta delle due sinfonie, l'una tolta al *Pré aux Cleres* di Herold, l'altra quel maravigliosо 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 granita velocità e della straordinaria elasticità delle dita, della padronanza di maneggio e del perfetto uso dei pedali, in essa avvi continua venustà, elegante e dolce espressione, delicatezza e nell'istesso tempo forza di tocco, incantevole graduazione di colorito, precisione conveniente ad ogni pezzo, ad ogni frase, ad ogni passo, ad ogni abbellimento; una maestà che alletta ed impone, ed una certa qual magia nell'interpretar 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 specialmente della finitezza, 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* altrettanto 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 aggradevole concepimento e di squisita fattura, pezzo che gli uditori tumultuosamente acclamarono come un gioiello musicale e vollero riudire, 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 emulo per sonorità, della forza di una intiera orchestra e di una moltitudine di coristi. Thalberg, secondo il programma, aveva finito, ma gli applausi, susseguiti dalle chiamate, andavano crescendo, ed il desiderio di sentirlo ancora una volta sempre più s'incalzava. La sua compiacenza fu posta per tanto a novella prova, ed egli accondiscendendo al comun voto, si rimise al pianoforte e sembrava che nella sua mente trascegliesse 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. C.

(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 potè 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, potè sorgere ardita a foggiarsi colle grandiose proporzioni proprie del poema teatrale per eccellenza. E avvenne in fatto che dal giorno in cui il *Guglielmo Tell* e il *Roberto il Diavolo* empirono di ammirazione gli animi e le fantasie, pienamente s'accordarono gli spiriti meno volgari nel considerare come neppur degne dell'esame di una critica elevata certe dozzinali raccozzature di pezzi di musica più accademici che teatrali, delle quali per lunga pezza si nutrirono le scene e tutto giorno si nutrono non poche di esse, ignare

(1) Prodotto la sera dei 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'esimio 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 omai 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. Senonchè 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 sagrificate 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 strumentale 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, trascelse 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 sagrificare 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 primarii anzichè 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 artifiziata 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.° 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'approposito 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 soddisfò 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 alcunchè d'ammirazione colla quale noi abbiamo parlato di questo terzo atto della *Maria Padilla*. Ma noi che ci professiamo non facili ad allettarci 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'avere 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 nudrito 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 pedanterie 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 imponenza 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 nè dei dubbii dei timidi, nè dei sofismi dei begli spiriti sedicenti buongustai, nè delle ciance de' critici oziosi e indotti. 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 vera gloria del genio italiano (1).

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 procacceremo di discorrere partitamente 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 dizionarietto 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 istile 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, digiuni 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 significante del dizionarietto 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.)

ABBRASSAMENTO DI VOCE. Parola usata di frequente dai cattivi cantanti per ottenere che il pubblico sia indulgente alle loro stonazioni ed agli sforzi disgraziati di una laringe 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 primarii teatri vediamo addotti a pretesto di una sconsigliata mediocrità, sono cagionati dal falso sistema di composizione melodrammatica adottato da alcuni compositori del dì d'oggi, e dalla inesorabile avidità di taluni impresarii imperiti, ai quali poco cale che un cantante si rovini nella voce purchè 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 or gettate là sul proposito degli *improvvisi abbassamenti di voce*, si achiude in germe il tema di una dozzina di articoli critici ne' quali si porrebbero in chiaro le prime cagioni 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 frasi melodiche più marcate e di far pompa di energia di polmoni e d'espression drammatica, non avvisano, i poveri! che gettano in faccia alla platea certe voci alle quali starebbe bene un altro nome! Quanti gran sacerdoti dalla lunga barba, od eroi guerrieri greci o romani, o paladini del medio evo, se avviene che in qualche sublime punto tragico si conciino 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
DI MILANO

N. 2. DOMENICA 9 Gennajo 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.° 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. 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 Stabile *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.

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.

Il chiarissimo signor Fetis, attualmente direttore del Conservatorio reale di Brusselles, e tempo fa redattore in capo e fondatore della *Revue et Gazette Musicale* di Parigi, ebbe troppo spesso a parlare con poclissima soddisfazione dell'attual condizione della musica nella nostra Italia. Diremo anzi di più: ogni qualvolta l'occasione lo recò a manifestare l'opinion sua riguardante i migliori compositori italiani viventi, e a 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 giudizii siano al tutto mancanti di buone e ben ponderate ragioni. Noi pure siamo insiem con lui persuasi che ed egli e molti altri distinti stranieri, teoristi e pratici rinomati, non parlano affatto alla ventura allorachè 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 abbiano 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'oggidì non siano 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. - Allorachè 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 addimostrarsi 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 aveste 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.

Fummo indotti a rivolgere al sig. Fétis queste poche parole dall'avere scorsa una sua prima lettera inserita nel n.° 68 della *Gazette Musicale* quale esordio ad altre nelle quali il dottissimo professore di Brusselles pare si proponga farci affliggere 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 discapito ch'ebbero a soffrire in Francia gli interessi economici di lui per le violenti mutazioni politiche colà operate dalla Rivoluzione del Luglio, viene ad informarci come, a cagione del disgusto patitone, e per essersi accorto che gli venia 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 febbrajo 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 compo- » sitore favorito degli Italiani. Questo gio- » vine maestro, i cui successi eran stati » contestati alle prime rappresentazioni di » quasi tutte le sue Opere, le avea poscia » vedute eccitar l'entusiasmo de' suoi com- » patriotti. I meno fanatici de' suoi am- » miratori (e si noti bene questa frase) » lo avevano considerato come il succes- » sore possibile di Rossini; ma ben presto » le cose non istettero limitate a questi » termini, perocchè ed opuscoli ed arti- » coli di giornale si pubblicarono per pi- » gliare in esame questa quistione: chi » fosse uomo dotato di maggior genio, » se l'autore dell'*Otello* e della *Semira- » mide*, ovvero quello del *Pirata* o della » *Norma*. Nel momento in cui Rossini ar- » rivò a Milano questa grottesca polemica » era terminata col trionfo del suo debole » rivale. Era perfettamente consentito che » la superiorità di Bellini non poteva es- » sere contestata, e che questo giovine, il » quale non ebbe che poche idee e le cui » ispirazioni furono sempre monche (*écour- » tées*), che scriveva male e che non ebbe » mai se non se debole l'istinto dell'armo- » nia e della stromentazione, veniva senza » complimenti messo al di sopra di colui la » cui ricca immaginazione ha saputo trasfor- » marsi 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, perocchè » il *Pirata*, la *Straniera*, i *Capuleti* e la » *Norma* disparvero affatto dai teatri. Ver- » gognosi del loro abbaglio, pare vogliano » al presente gli Italiani cancellarne la ri- » membranza colla considerazione e dirò » anzi col rispetto di che circondano Ros- » sini. »

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; perocchè notarono a primo tratto nello scrivere del giovine 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 accentazione la sensibilità morale dello spettatore, anzichè 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 vanto di fortunato innovatore al quale aspirava non senza qualche buon fondamento. Ben avvisarono essi di leggieri ch'ei non possedeva al certo tutto il tesoro delle doti di fantasia e di sapienza che sariagli abbisognato a superare con irresistibil possa le immense difficoltà cui doveva farsi incontro per giugnere 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 *Sonnambula*, 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 nè la propria maniera, nè 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 scrittor passionato che aveva saputo trovare la più penetrante accentazione musicale dell'amore, della gelosia, del dolore concitato, dell'ira, del terrore...; nessuno, dicevamo, osò mai profferire la stolta bestemmia ch'ei potesse essere vantato nè pari nè tanto meno superiore al grande Rossini, nè tale in somma che avesse a far dimenticar punto le mirabili creazioni del più immaginoso tra i compositori di tutte le età e di tutte le nazioni. Ben è vero che taluno scrittor 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'obblio; ma, astrazion 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, allorachè 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 ricordevoli 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 fuvvi un momento in cui in Milano Bellini aveva fatto dimenticar Rossini o poco meno, così grandemente si ingannò il sig. Fétis nell'aggiugnere che poco dopo quel periodo di fanatismo belliniano, il povero maestro di Catania cadde per noi in letale obblio. A confutare una sì falsa asserzione ne basti l'appellarci 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 rappresentazione, 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, anzichè 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 accentazioni passionate, anzichè 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 dilicatezza del gusto, e si farà più comune quella squisita e scelta maniera di giudicare del bello nelle arti che solo è compartita dalla coltura 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 (1).

B.

(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.

(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 ci 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 contesta 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, così il poeta volle ficcar lì 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 volatina che va a legarsi alla *cabaletta* proposta, dagli stromenti da fiato, poi la cadenza finale e il pezzo è bell'e fatto. Pensieri aggraziati, felici periodi melodici non ve ne mancano, ma novità nel concetto, niente. E nè più nè meno una bella cavatina come ormai ve ne ha tante e tante; e quanto al 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 ch'ella fa dinanzi alla ribalta e il non moversi dal posto preso finchè la cavatina è finita, fate conto che non sia sua niente 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 nume protettore de' signori *librettisti* e maestri il liberarci da questi eterni pezzi accademici che in quasi tutti i primi atti delle Opere nuove d'oggidì 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 coll'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, stanteché 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 gioja di un'amata sorella non può vincere un tal qual senso di mestizia, e sentesi forzata a confidarle le proprie ambasce 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 composizion 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. Aggiugneremo solo che questa seconda porzione dell'aria è 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 sappiam che farci. Ne basta che le sieno desunte da' principii inconcussi, 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, nient'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 là colle picche alzate a udire tutte le belle frasi galanti che il loro signore sfoggierà 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 bollore, 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 pochin di analisi.

Nella scena quarta ci va a dare la scalata 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 spalancate le imposte e manda via la buona vecchia col solo farle vedere un pugnale che si tien lì 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 uccidere. E colui che altro trova a dirle di meglio per placarla se non se queste poche parole « Non temete... perdonate 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 gemiti. 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 *librettesche* 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 susseguirne 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* (1) 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 creduta una scaltrita 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 severe ma vigorose 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 rinfuocata 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 riempitivi stromentali e i ritornelli e la *cabaletta* d'uso; ma bensì tutto fuso di getto in un solo movimento, tessuto di modulazioni ora passionate e tenere, 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 duetto di Donizetti tal qual stà nella partitura, e considerato meramente come lavoro musicale, è un pezzo di bella fattura, e riuscirà gradito ogni qualvolta lo interpretino attori cantanti della portata di un Ronconi e della Löwe.

Tiriamo innanzi. — Il carattere di Ruiz, il vecchio spagnuolo superbamente 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 ritrarne la fiera e passionata

(1) Sopraddetto *el cruel, el giusticiero*.

(1) Vedi il libro.

sembianza. Veggasi in fatto con quale ampiezza di stile ci ci si appresenti nel recitativo e nel largo della sua grande aria di sortita: la forte anima dell'esule che torna a rivedere la patria col cuor lacerato dal dolore dell'onta gettata sul nome dei Padilla da una figlia colpevole, si riflette ne' caldi suoi accenti or 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 epiloga sapientemente in una cadenza finale nodrita di qualche felice armonia. Solo che siamo ora a notare di nuovo il guajo già osservato in altri pezzi, vogliam 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 or più or meno alla drammatica espressione. Solo ci sarebbe piaciuto che il signor Donzelli, pensando alla natura della situazione morale in cui si trova in quel particolar 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 scoppj di dolore ed ira erano effetto momentaneo della irrefrenabile ardenza del suo animo anzichè 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 innoltrò nelle stanze del palazzo regio, prorompere 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 ritegno 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: violate questa e la tanto bramata impressione morale è tradita: voi vi aspettate di commovervi, e se siete uomini di buon senso non fate che indispettirvi: i vostri affetti si tacciono in voi, o tutto al più, una passaggera soddisfazione materiale vi è data in iscambio 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 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 contribuirono la trascuratezza e la insufficienza di que' signori cui fu dato offrirla 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 poichè 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 talfiata 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. E 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 nè 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 retribuzion della colpa, osservando che egli dovette forse adeguare gli slanci del proprio estro alla misura di quelli del poeta, che per verità non furono nè arditi nè 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 ispiccare 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 sè 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 spigolare nei dettagli.

Da quanto abbiam 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 anzichè 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 ambidue insieme, abbian 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, nè 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'oggidì 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 finchè 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.

(1) Prodotto in Milano sulle scene del Teatro Re, la sera del 26 dicembre 1841, e cantato dalla signora Tavola e dai signori Caggiati, Zucchini, Cavisago, 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.

SUPPLEMENTO N. 1 ALLA GAZZETTA MUSICALE DI MILANO.

9 Gennajo 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 Fiberno*, 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 estetico. 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. Bacone 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, attesi i posteriori e recenti esperimenti e ritrovati acustici, potrebbe ancora ottimamente soddisfare all'uopo. Conviene però confessare col signor De-Luca, che anche un cosifatto 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 ristaurazione.

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 nonimeremo 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 coll'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 appresenti come ad un colpo d'occhio il ristorato nuovo quadro acustico.

E.

RIVISTA MUSICALE.

Matinée musicale par Donizetti.

Milan, chez F. Lucca.

Adunque questi nostri dilettanti han giurato assoluta guerra alla musica propriamente detta da camera? Tutti codesti concerti, accademie, o trattenimenti che vogliansi chiamarsi e che pur sì di frequente ci si regalano, non sono che un ammasso di ripetizioni di pezzi teatrali, e de' più acclamati, i quali privi dell'ajuto della scena, non è dubbio che non manchino, abbenchè sien giovati da eccellente esecuzione, di una buona parte dell'effetto immaginato dal compositore. Intanto gli ascoltatori, o per reminiscenza o per gentilezza, applaudiscono, ed abbandonasi così al tutto quel genere di musica che pure dovrebbe essere il fondamento e la parte integrante delle private riunioni musicali. Nè è a dire che siam mancanti di buone musiche di tal fatta; che i nomi di Rossini, Donizetti, Mercadante, Ricci ed altri di chiara fama ne francano 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, nonchè 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'aggiugne il doppio merito di servire ligiamente alla parola. Gli accompagnamenti pure semplicissimi, pressochè sempre e leggermente arricchiti alla ripetizione dei *couplets*, giovano al migliore spicco della melodia. A voler toccare in breve di qualcheduna, 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 flutti ha il mare, Io tanti baci avessi*. Il *Cavallo arabo*, e *La negra* sono altre due ariette che voglion essere tra tutte distinte; la prima per la vaghezza dell'accompagnamento che esprime con bell'artifizio lo scalpito del destriero, l'altra per toccantissimo pensiero melodico. Pieno di pregi 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 esprimente 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 ghene emerge un'impronta originale piena di attrazza.

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 puossi ottenere in una traduzione sì ristretta ed obbligata) quanto per giusta accentazione, in guisa che nè la melodia nè la parola non restano mai storpiate, come quasi sempre avviene in cotali versioni.

A. M.

VARIETÀ.

Lettere diverse pervenute all'Ufficio della Gazzetta Musicale.

— 1. 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 forse per rendervi singolare fra gli altri giornali nostri che parlano di musica e di teatri alla buona e senza pretese.

— 2. Mi sottoscriverò volontieri alla Gazzetta Musicale che avete cominciato a dar fuori se promettete 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. Notate 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 lavarvene le mani.

— *Accetteremo volontieri l'articolo e se sarà dettato con urbanità e moderazione lo daremo 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'ei compose 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 ordita 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 sestetto che chiude la seconda parte, il terzetto della terza e la gran scena finale.

Nelle scene che non hanno vero e stretto legame coll'azione, e che noi chiameremo di *riempimento*, o tutt'al più di *preparazione*, il compositore, non eccitato dall'invenzione del poeta nè scaldato dal pensiero drammatico, studiò 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 stemperato, e ricordò qui e qua alcuni vecchi suoi modi melodici non proprii dell'alta locuzione lirico tragica.

Insistiamo su questa distinzione, come già abbiamo insistito nel ragionar più a lungo della *Maria Padilla*, perchè 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, Roma, Venezia.

cale che vogliamo adottare in questa Gazzetta col proposito di corroborarla sempre di esempii 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 sì vario modo tanti e sì 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 sì giovine 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 sere 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 il Duetto di Benedict e De Bériot sulla *Sonnambula* (1), del quale si volle la replica.

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

— *Parigi.* I *maires* de'dodici circondarj 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 marcie.

— Enrico Bertini, sempre indefesso nel toglier le lacune che possono esistere nello studio del pianoforte, si occupò di ridurre a quattro mani i *preludj* 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 Schönenberger pubblicò il lavoro del Bertini sotto il titolo di *École 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 virtuoso è stato accolto con molto favore. Le variazioni sull'*Elisa e Claudio* nella forma parvero piuttosto vecchie, e quelle sull'*Elixir d'Amore* furono trovate più belle e più nuove. L'esecuzione però fu perfetta in ambidue i pezzi, e Cavallini dovette essere assai soddisfatto dell'accoglienza fattagli. Interrotto molte volte dagli applausi e da' *bravo*, è stato chiamato fuori dopo ciascun pezzo, onore che gli abituati 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 *Vestale* di Mercadante con un gran successo. Fra i pezzi di questo severo ed in qualche brano troppo rumoroso spartito piacquero 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 dal 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 favorevole il 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'*Ebrea*. Vennero replicati un delizioso coro di gondolieri, ed alcune strofe dette da Massol, Duprez, Barolhet e madama Stoltz 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'apoplessia fulminante nel mentre recavasi in patria. In uno dei prossimi numeri di questa *Gazzetta Musicale* s'inseriranno alcuni cenni risguardanti 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 disimpegnerà in Prussia gli eminenti incarichi di cui è insignito finchè l'Istituto di Francia glielo permetterà.

NOTIZIE MUSICALI VARIE.

STABAT MATER di Rossini.
Quistione di proprietà.

Ecco in breve i fatti principali risguardanti questo importante processo.

Viaggiando Rossini in Ispagna 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 ne' 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 testamentarj, trovato il manoscritto dello *Stabat* già dedicato al medesimo da Rossini, lo posero, cogli altri oggetti ereditarj, 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 pare che in tal modo facessero perchè loro fosse noto che fino dal 1832 Rossini aveva verbalmente ceduto la proprietà del suo *Stabat* ai signori Troupenas e C.° 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 ridurlo di suo pieno aggradimento, cosa di poi che per la sua oziosità andava protraendo.

Ma nel volgersi dell'anno ora scorso, venuto a cognizione dei Troupenas e C.° che si stava preparando un'edizione clandestina d'uno *Stabat* attribuito a Rossini, il sig. E. Masset, rappresentante di quella ditta, si recò a Bologna, dove allora dimorava Rossini, ed il 22 dello scorso settembre convalidò l'antecedente verbale cessione dello *Stabat* con una cessione legale, in cui fra le altre cose l'autore parlando dell'opera sua dichiara « N'avoir jamais donné à personne jusqu'à ce jour le droit de la publier. » Muniti di questo atto i Troupenas e C.° 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.° chiamarono in giudizio alla Polizia Correzionale Schlesinger ed Aulagnier, accusandoli di *contrefaçon et de vol.*

I dibattimenti seguiti innanzi al Tribunal 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 intentata dai Troupenas e C.° contro Schlesinger ed Aulagnier. Ma per provare o l'una o l'altro bisognava che precedentemente il Tribunal 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.° 3 della Gazzetta Musicale daremo ai signori associati il bellissimo quartetto dello **Stabat Mater** di Rossini; *Quando corpus morietur* 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.° 1 della Gazzetta Musicale*).

Abbambaggiare. Vocabolo attissimo ad indicare quella piccola operazione colla quale è necessario molte volte premunire le orecchie allorchè si vuole entrare in certi teatri ove si eseguiscono alcune musiche di stile così detto *grandioso* e la cui *grandiosità* è tutta riposta nelle dimensioni della gran cassa detta volgarmente tamburone 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.... (*Vedi le parole* STRILLARE, STRILLI, STRILLATORI, STRILLATRICI, e *simili*).

Abbellimenti. Gli abbellimenti o fioriture sono al bel canto quello che la toelette è alle leggiadre signore. Nulla di più goffo di una bella la qual pretenda 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, ecco i tre elementi principali della buona toelette come delle buone fioriture. Una signora che entri in un *salon* sopraccarica di merletti e di nastri fa la medesima cattiva figura di una cantante che involga una semplice cantilena in un nembo di abbellimenti. Eppure quante volte così nei teatri di cartello come nelle brillanti conversazioni ci accade di dovere esclamare: *oh che perfido gusto!* Però si osserva che se fino a un certo tempo i cantanti gareggiarono 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: val a dire la voga dei così detto *canto spianato* (che in sostanza è 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 un genere di declamazione 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 leggera e aggraziata tinta poetica. Tra i maestri moderni italiani il Bellini fu sommo nel cogliere la giusta distinzione tra questi due diversi modi di espressione proprii del linguaggio musicale; e nella *Sonnambula* e ne' *Puritani* abbondano gli esempi opposti; del vero *canto spianato* e del *canto rifiorito*, determinati sì questo che 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 sopraccarica mal a proposito di 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 rinfioriture o leggiadro distacco di voci. In questo caso l'intelligente è 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 modo stesso che certuni, pur bramosi di essere creduti ricchi malgrado lo squallore della loro borsa, vantano l'economia come una bellissima virtù, onde avere un pretesto di fare impunemente lo spilorcio.

Un tempo i compositori, forse per risparmio di fatica, lasciavano in pieno arbitrio del cantante l'adornare le cantilene con quegli abbellimenti che a lui suggeriva il suo estro 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 rondoletti a mordenti e a tripole puntate. Ma chi non sa che ai giorni de' nostri nonni non si pensava gran fatto all'estetica, e purchè si cantasse in modo da dar gusto all'orecchio non si badava più che tanto al sottile significato poetico delle frasi e della situazion 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 ei 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 ghirigori nella sua musica, voleva se non altro che questi fossero di buon genere e non gettati là a casaccio dall'ispirazione istantanea dei virtuosi guastamestieri, ai quali di solito poco o nulla importa del buon effetto del pezzo musicale purchè si applaudisca all'agilità grottesca delle loro gole. È fatalmente v'ha delle platee troppo facili a fomentare questa pessima tendenza! (*Sarà continuato*).

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO

N. 3. DOMENICA 16 Gennajo 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.° 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.° 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.

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 sarebber venute, col volgere di pochi lustri, le *prime donne cantanti* da mille franchi per recita! e, celibatarj 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 imaginiate, 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.

Converrete, lettori, essere questa una commovente annegazione, un nobile sacrificio che una *prima donna* non potrebbe degnamente rimeritare. 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 così la moderna ci offre parecchie cantanti di grido, diventate mogli di artisti mediocri, viziosi, e così via.

Allorchè la *prima donna* cantante ha sposato un uomo, qualunque ei 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 benefici; e il singolare si è, che la parte pagante è quella appunto che riserva a sè stessa il diritto di privarsi dei servigi 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 sì bizzarramente ricompensata, finchè 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 affinchè 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. È desso che provoca mille controversie, tutte, più o meno, di mala fede; e se il loro risultamento è intieramente 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 schiamazzatori delle prime file, lusinga gli ammiratori esaltati e dirige non solo le abusate ovazioni delle corone e dei mazzi di fiori, ma persino le esclamazioni involontarie dei dilettanti. Infine, quando vi si può arrischiare con destrezza e al sicuro del secreto, ei 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 intiero 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 rinovellano 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 dapprincipio; 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 grinza, di quello che il marito di lei a riconoscer l'arrivo di una fase tanto funesta nella sua esistenza. È frattanto, a proposito di sua moglie, egli incomincia ad udir parlare in tutti i luoghi di talento maturo, di lunghi servizj... 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 inusata 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 quind'innanzi come potrà meglio.

La cantante non è più cantante; tutt'al più ella può promettere a sè medesima di farsi ammirare ancora dai curiosi in qualche *pia beneficiata*. Finchè giungano intanto questi rari momenti d'illusione, è pur duopo far qualche cosa, diventar 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 abbandonasi 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 intessè 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 vorrebbesi notare alcun che di più patetico e penetrante in quelle di Maria e di tratto in tratto andare 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 gioje e l'immagine dell'iride di pace* ec. (1). 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, sicchè 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; ma 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 que' 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 pomposo della sua sovrana maestà. 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 *librettesche* 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 ottonarii, 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 è 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 quistione lo stato dell'animo di un vecchio proscritto cui bastò il cuore di rimprocciar fieramente de' suoi torti il potente seduttor 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 insussistenza 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'espressione morale del punto scenico in quistione 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 artifizio la catastrofe finale.

Trascinato il vecchio Ruiz fuor della sala e condotto alle battiture, ecco sopraggiugnere 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 presenti 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 prorompere quasi ad un tempo, sebbene agitato ciascun d'essi da diversi affetti, con tanti diversi fili della complicata matassa da svolgere, ha saputo tratteggiare l'intera scena entro un ben ordinato disegno, intercalare le frasi con apposite accentazioni e slanci di voce, colorire il tutto e legarlo quasi con invisibil nodo, mercè il prestigio di una stromentazione animata senza strepiti, veemente 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 pei grandi sforzi fatti dal maestro a conservare una certa quale unità e chiarezza di andamento in tanto conflitto e diremmo quasi confusion 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:

Ite al suol funesti doni

Siamo fermamente persuasi che il pubblico non ha resa la dovuta giustizia a questa magistrale composizione, e ciò non senza ch'ei 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 ciò che non è 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 sè 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 nè tanta nè poca ».

Tutti, e lascino 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, beninsieme e dovizie di mezzi che potrebbesi pretendere a buon dritto da un teatro stimato a giusta ragione de' primarii di Italia (1).

(1) Vedi i fogli num. 1. e 2.

(1) Vedi il libretto.
(2) Vedi il libretto.

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

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 operavasi così nella musica, se non una riforma, 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 formare e formerà il soggetto di apposito articolo risguardante 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'*Ajo*, dell'*Imelda*, che il Mercadante dei *Normanni* non è lo stesso del l'*Elisa* e dell'*Andronico*, che il Coccia della *Caterina* non più è il Coccia dell'*Orfano della Selva*; e cosa più singolare a notarsi; non a poco a poco operossi tale riforma, ma tutto ad un tratto, l'*Anna Bolena*, i *Normanni*, e la *Caterina* segnarono un tipo non incerto, ma deciso delle cangiate forme.

Il solo Pacini sembrava lasistere 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 cinque o sei *cabalette* il più possibile brillanti ed acconcie 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 volere e dal maestro e dai cantanti molto più di quanto esigevasi per lo innanzi, e non ravvisando più in quelle *cabalette* e in que' passi di bravura che semplici accessorii e varietà di tinte, senza verun disegno o forma preconcetta nel tutto, accadde che l'autore degli *Arabi*, non dando sufficienti prove dell'essersi egli pure piegato alle nuove esigenze delle nostre platee, perdette in certo modo la consuetudine dei brillanti successi, e vide la propria fama spegnersi di giorno in giorno, tanto che in questi ultimi anni era voce che l'*autore delle cabalette* (così comunemente appellato) si riposava, se non pago abbastanza de' suoi allori, desideroso almeno di chiudere la propria carriera, già coronata d'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 aprivasi già da qualche tempo un campo più vasto e nobile, e conobbe che non poteva bastargli addimostrarsi facile trovatore di cantilene per ottenere alta e durevol 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.

Forse sotto l'influenza di questi pensieri di transizione egli scrisse per Roma il *Furio 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 proprii studj 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 toccarono i progressi dell'illustre artista, e a quale più alta meta ei debba tendere per dar 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. Or bene, già parecchie volte notammo usarsi anche da stimati compositori questo supposto mezzo di effetto, a nostro giudizio ciarlatanesco ogni chè 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: poichè 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, sicchè la melodia principale si perde ed a stento puossi percepire. Vuole l'autore esprimere con siffatto istrumentale la recitazione d'un'Elegia che deve supporsi declamata 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 lavorati ne sembrano dei pari tutti gli altri recitativi di questo spartito.

E qui ne si permetta una digressione. Che cosa sono essi i così detti recitativi se non se una recitazione musicata, senza pensiero melodico, senza appoggio di tuoni, senza misura, che così appositamente vengono tessuti per dare spicco maggiore ai pezzi propriamente detti? Nè 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 allorchè succeda ad esso il pezzo lirico, che tutti questi mezzi unisce, e che dà riposo a quel certo che di affannosa incertezza che imprime 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 storpiano, 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 istessa, perdesi 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 situarne le tinte 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, sciogliesi in un canto affettuosissimo, ma largo e sostenuto quale al suo carattere conviensi, e delineato con un fare appassionato e diciamolo pure belliniano, ed è qui dove il maestro ha dato il primo saggio di riforma.

Se non che Alcandro sente di nuovo dal Circo il romore de' plausi che *più fiera la memoria dell'onta* suscita, e prorompe ad un canto pieno di fuoco e grandezza, preparato da una scala semitonata di tutta l'orchestra, che a meraviglia fa presentire l'effetto delle parole! *Un'Erinni atroce, orrenda, le sue fiamme in cor mi vibra.* Le quali difatto dan principio alla *cabaletta* di quest'aria 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, nè 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, almeno ci sembra, e di non molto apprezzabile lavoro. Così chiudesi la prima parte.

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

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

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 sembrò nè troppo poetica nè tampoco drammatica) e raccontate parecchie sue sventure alla fidanzata, le promette di accompagnarla al tempio ov'ella pure verrà *a disciorre 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 così detta *situazione*, che per trascuratezza del compositore, sembra essere tradito 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 ottener plauso per un canto largo ed appassionato e per vago armonizzare.

L'intermezzo che succede, comunemente detto *parlante*, è confuso e tessuto dell'eguale melodia che precede anche l'adagio suindicato; la quale esprimendo qui parole di senso affatto contrario, 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'azion drammatica, la quale per solito si aggira più che tutto su questi, non giovano alla necessaria preparazione dell'ultimo tempo il quale sopraggiugne pressochè improvviso. *(Sarà continuato).*

A. M.

(1) *Rappresentato all'I. R. Teatro alla Scala la sera del 6 corrente dalle signore Abbadia, Marietta Brambilla, e dai signori Salvi e Varesi.*

CARTEGGIO.

Un nostro valente amico, il signor Geremia Vitali, al quale, come a persona versata nelle disquisizioni 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 ei manifesta, e che in altre occasioni verremo svolgendo ed applicando nei modi convenienti, anche per rispondere

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 prestigi 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 giugnere alla massima sua perfezione. I nostri maestri, a cui la natura, il clima, la dolcezza della favella, la 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 gustajo de' loro connazionali. Il perchè non si proposero, quando più, quando meno, chè non parlo di tutti, se non se di ritrovare nuove melodie, le quali potessero gradevolmente colpire e facilmente imprimersi nell'animo di chi lusingava il suo amor proprio ripetendo ciò che una volta aveva dolcemente accarezzato il proprio orecchio. Bramosi di giovare a sè medesimi, e di procacciarsi una fama popolare, non mirarono gran fatto all'incremento dell'arte, le cui riposte bellezze passavano sconosciute all'ascoltatore indotto, epperò venivano agevolmente preterite da chi, risparmiando agli altri lo studio per comprenderle, perdonava a sè stesso la fatica dell'impossessarsene. È 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 spazii; l'armonia è l'aria che lo regge, è 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 rade. 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 viepiù 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, è 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 provenuto 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'edifizio. 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 aggradire le proteste della molta mia stima, mentre mi dico,

Suo affez.° 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 *letargico* 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 1832 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 1833, e recentemente in Bologna, ricevette molte importanti modificazioni, e varj pezzi furono ben anco rifatti per intiero 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 Varellas, relativamente alla proprietà ed ai diritti di pubblicazione di questo gran lavoro, della dimensione di un'opera in tre atti. A tempo debito ne riparleremo.

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 Geraldy, 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 ammiransi in que' sei pezzi fra i quali una sublime introduzione, un coro, due magnifici quartetti (1), 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 « confutata l'asserzione della *Gazzette 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 inspirazioni che senza la sua benefica influenza non sarebbersi 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.
Contrada degli Omenoni N. 1720.

GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO

N. 4. DOMENICA 23 Gennajo 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.° 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.° 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).

Nella seconda lettera in data del 15 novembre 1841 diretta da Brusselles all'Estensore della *Gazette Musicale* di Parigi, intorno allo stato attuale della musica in Italia, il ch. sig. Fetis 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 doveano essere lo stato attuale della musica e la storia di codest'arte nell'Italia stessa. Al primo di questi due oggetti doveano 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. »

È 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 sè 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 degl'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 scrupolo, esprime il rammarico di dover tingere i suoi pennelli in colori molto oscuri, e teme che la schietta franchezza colla quale esporrà il tristo 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 sovverchia dilicatezza, 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 giudizii 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 1823 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 30 maggio del 1826 intitolavasi *Bianca e Gernando*. Al pari de' suoi predecessori e contemporanei Raimondi, Giuseppe Mosca, Carafa, Mercadante, Donizetti e Pacini, il giovine musicante vedeasi 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, talchè di subito avvisò che l'imitazione di Rossini non gli avrebbe procacciati que' splendidi successi che colla sola originalità delle idee o della maniera si ponno 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, trionfò 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 arrecherà rimedio un intero secolo di reazione (E). Una specie di lotta erasi impegnata tra i partigiani del gusto melodico, del quale dovea 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 aveano 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).

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

NOTE.

(A) Il testo dice veramente *échappé*. Pare a noi che il signor Fetis, 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 crederci autorizzati a dire al signor Fetis 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 ampii ed onorevoli attestati, e accompagnato dai voti e dai fausti presagi pronostici de' suoi istitutori, tra quali l'esimio Zingarelli. E ciò è tanto vero che, licenziato appena dal R. Conservatorio, ottenne di scrivere uno spartito nientemeno 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 dal più 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'arringo teatrale diedero 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, anzichè abbandonarsi alle libere espansioni dell'anima e agli scorretti slanci dell'im-

maginativa, sa tenersi sì stretto alle scorte della dottrina da potere addimostrarsi più sapiente che ispirato! La storia musicale de' nostri giorni ricorda le patenti di inettezza 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 *Guglielmo 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 stromentale. 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 dati 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 sì 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 solo 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, cosi dette *sillabiche* dal signor Fetis, siano 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 seguipedi; bensì, mossi eglino pure, 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 agendo 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 dittatrici 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 stiracchiato, 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 traviamenti parziali ebbero un favore troppo effimero; e già, se non ci inganniamo, il pubblico italiano pare siasi posto in 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 tarderanno ad avvertire la cattiva strada sulla quale hanno dovuto porsi, trascinati da una riprovevole tendenza. Alcuni indizii di opportuno ravvedimento 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 dì 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 espettazione 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 rintracciare ed espor brevemente.

La musica degli *Ugonotti* è dettata, come ognun sa, secondo le norme di quella scuola che, a differenza della italiana, tenderte sempre a concertizzare, analizza: è di quella musica che dirigesi, è vero, al cuore, ma vuol giugnervi 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, anzichè d'ispirazione. Nè, dicendo così, si creda che ritener 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 è 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 subietto 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 tempj 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 svisato 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 rigidezza 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 orsacchiotto. 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 donnicciuole 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 nè 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; nè 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 ciò 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 vogliam dire: Che i capolavori dei sommi deggion rispettarsi. - Se gli *Ugonotti* non poteano eseguirsi convenientemente, era meglio non eseguirli del tutto, nè 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 respettivamente 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.° Ac. C.

(1) Ed ecco altro fatto che ci consiglia ad insistere sulla necessità che il concetto drammatico, sia nel tutto di uno Spartito, 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 anziche a farla spiccare.

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

Il sacerdote benedice i due sposi; tutti s'inginocchiano, un momento di silenzio, e poi ricantasi un brano del coro. Ma chi manca ancora al rito? Saffo!... Al nome di Saffo il fidanzato Faone si scuote. La poetessa si avanza e Climene la conduce al suo sposo. Saffo ravvisa il suo Faone, e grida: *Il mio Faone! Il mio Faone!* Il momento è drammatico, ma se eccettui 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 così detto *Largo* di questo finale e nell'imponente canto di Saffo all'atto che rinfaccia la tradita fede a Faone: grande ne è la melodia e suscettibile della più finita declamazione, ed accompagnata da alcuni tocchi secchi de' contrabassi simulanti un rattenuto accento di rimprovero, cui nell'ultima parte della misura sembra dar risposta una cupa nota dei corni, 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, bene condotto, con novità o almeno con sorpresa d'armoniche 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 gratissimo effetto più volte in ambi i suindicati tuoni e nel relativo *re* ♭ sempre con finte cadenze e proponendo 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 istrumentale di questo pezzo potrebbe assomigliarlo forse alcun poco ai noti larghi del *Bravo* e delle *Illustri Rivali*, ma sembra sopravanzarli in concepimento drammatico. L'effetto 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 rovesciar 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'idee del Maestro non siansi accordate con quelle del Poeta, e nemmanco colle nostre, dappoichè 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'orrore e della sorpresa, ed all'imprecazione l'invettiva. 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 notai, feroce e selvaggia. Infatti ci gode il dire che questo finale forma, tranne piccole mende, un tutto assieme del più ragionato, filosofico, ed elevato concepimento.

Un abbastanza chiaro istromentale e con felice effetto imitante i sibili del vento apre la parte terza, che nel suo complesso è la migliore dello spartito. Non ci dilunghiamo su d'un recitativo che susseguе e di 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 Alcandro scopre per via d'un amuleto che quella Saffo ch'egli tanto perseguitava è 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 quella verità d'espressione ch'io trovai molto stentata e fredda. Se però il riconoscimento lascia 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 ingegnosissima delle tre parti cantanti intrecciantisi l'una coll'altra, ed esprimenti con finito e rigoroso lavoro contrappuntistico la non anco calmata convulsione della gioja, formano di questo pezzo un altro de' sostegni sicuri dello spartito. Ma la convulsione così felicemente espressa cede alla fine, e le tre parti che s'agitavano con artistica incertezza vanno a fondersi in un tutto pieno di calma accennato con freschissima melodia e 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 filosofica di questo pezzo. La *stretta*, quantunque d'un'impronta e d'una frase comune, è sufficientemente caratteristica, e le parti vi sono ben disposte, talchè 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 clarino. Io mi dichiaro a diritura nemicissimo dei *solo* di strumenti in genere ed in especial modo poi di quelli che tendono, come questo fa, a mettere in mostra tutti i mezzi dello strumento stesso. Nulla di più anti-drammatico: dapoichè egli è impossibile che quando ne udite l'esecuzione non vi dispartiate 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 disillusione. 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 or dal violoncello or dal clarino; ed alla ripetizione invece proposta dagli strumenti ed imitata dal canto. Tale idea non nuova in fatto, nuova risulta nella sua applicazione e sembra aggiugnere passione alla bella frase del canto. La *cabaletta*, di fattura alquanto comune, deve però meritarsi effetto quando sia adattata all'artista che la eseguisce.

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

Ma già già si avanza l'infelice Saffo che apparecchiasi a tentare la prova del gran salto, sebbene perduta di speranza di trovare in quello salvezza. La sua mente è malferma, ed anzi nei sogni del suo vaneggiamento impone al flutto ed all'aure del cielo di tacersi, ond'ella sciolga a Climene il promesso inno di nozze; e l'udiamo infatto 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 sembrarono al maggior segno espressivi; e vivissima vi notammo 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 cimento, e conducendo Climene fra le braccia di Faone le dice queste parole: *L'ama ognor qual io l'amai — Più volendo nol potresti* — vestite pur anco d'una cantilena elegantissima ed affettuosa e degna di chiudere questo pezzo, che può dirsi senza macchia.

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

Rimarrebbe a dire alcun che dell'esecuzione, ma, buon Dio! quando siasi osservato che nè al sig. Varese, nè alla signora Brambilla, nè al sig. Salvi per nulla convengonsi le parti loro affidate, sia che ciò si risguardi sotto l'aspetto drammatico, sia dal tato musicale, massimamente ove si osservi che da questo lato soffrirono non poche alterazioni contrarie alle intenzioni primitive del maestro: quando invece avremo soggiunto che la sola signora Abbadia si mostrò quasi perietta nella interpretazione della melodia e della declamazione (col qual nome non confondiamo però l'azione propriamente detta), e che essa sola salvò dalla caduta e sostiene con crescente successo lo spartito, crederemo di esserci sdebitati abbastanza del dover nostro. Non lasceremo però di osservare, come in via di deduzione, sembrarne desiderabile che innanzi di offrire un'Opera nuova al giudizio di un pubblico autorizzato per più ragioni ad esercitare grande e decisiva influenza sulle rinomanze melodrammatiche italiane, avessero a consultarsi bene la natura dei mezzi, il loro vero valore, e.c., onde non porre troppo alla cieca a difficile repentaglio la fama del compositore, il quale troppo spesso altra colpa non ha fuor quella d'essere stato male interpretato. *A. M.*

OBBIEZIONI 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 or passati giorni sulla scena del nostro gran teatro, e che nel pigliar ad esame le medesime, massimamente la *Maria Padilla*, troppo sul serio ci occupammo del *libretto*. A questa doppia obbiezione risponderemo: la lunghezza degli articoli critici non deve si di leggeri parer sovverchia in un foglio principalmente dedicato a simili disquisizioni, 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 esserci perduti in sole parole, ma d'avere svolto il nostro tema con sufficente 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 giudizii 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 offerire un momento 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 parziale 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 antipoetica situazione drammatica. Ora, come ottener 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 minuto e severo conto ai poeti melodrammatici delle inconvenienze delle loro produzioni, vedremmo ritrarsi sgomentati dall'arringo i deboli ed affacciarvisi in vece i valenti; vedremmo gli appallatori teatrali consigliati e in certo modo costretti a pagar meglio costoro di quel che ora fanno coi guastamestieri; vedremmo per ultimo i maestri, sottratti alla vergogna di dover sprecare la loro fantasia intorno a indigesti centoni e sguaiate rapsodie 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 pei voli dell'immaginativa.

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

D'altronde si osserva che assai rari saranno i casi ne' quali dovremo attenerci a questo sistema forse non a tutti accetto. Ben pochi sono gli spartiti che nel corso di un anno si compongano in Italia degni di una particolarizzata analisi, e per questi soli noi serbiamo l'onore di lunghi articoli ne' nostri fogli, ove pel contrario non è sprecato spazio per le interminate *relazioni degli spettacoli de' teatri di Provincia* 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 nel num.* 3 *del* Glissons *un lungo e particolarizzato 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.*

CENNO 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 studj musicali sotto la direzione di Ottani. - A diciotto anni recatosi a Parigi, la sua maniera di cantare e le sue composizioncelle piene 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 afflisse di questo rovescio e ritirossi in una campagna vicina ad Orleans, ove nello scorso mese finì i suoi giorni.

Blangini pubblicò eziandio le memorie della sua vita dal 1797 al 1834, 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:

« Riuscì, sig. Editore, molto soddisfacente a non pochi lettori ciò che riportaste nel nuovo vostro interessante Giornale (1), rapporto al sig. Fétis, e sulla opinione ch'egli ha dei musici italiani e sopra il da lui immaginato decadimento della nostra musica.

« Il sig. Fétis, allorchè si recò in Venezia, fu molto zelante nel rinvenire libri teorici antichi di musica ed a farsi copiare importanti squarci di simili composizioni nella celebre Marciana. Il Fétis mostrò alta sorpresa nel non trovare in Venezia nè in altri luoghi d'Italia cultori della parte sublime della musica e segnatamente di ciò che appartiene su tal rapporto ai Greci. Vi fu però chi avvertillo che in Venezia trovavasi qualche ritirata persona che non del tutto ignara « mostrata gli si sarebbe su tali argomenti. Il Fétis rispose di non poter di tanto approfittare a cagione della « prossima e rapida sua partenza.

« Questi signori dotti stranieri hanno l'uso di trar 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. Conviene cercarli e battere per così dire la pietra focaja del loro « ingegno perchè ne sorgano luminose scintille.

« Oso lusingarmi che se il signor Fétis avesse o prolungata la sua permanenza nelle città italiane o vi « avesse fatto delle più attive ricerche, non avrebbe esalato una tanto sinistra opinione sulla parte musico-« teoretica coltivata dagl'italiani. Non taccio per altro che « così fra di 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 « noi sono.

« E manifesto quali frutti derivano da ciò! *A. G.*

— 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'onor del proscenio, 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. Allorachè il nuovo spartito di Mercadante verrà riprodotto sul nostro Gran Teatro (e facciam voti che ciò avvenga presto e nei modi convenienti, ne parleremo per esteso dando alla nuova produzione dell'esimio italiano l' alta importanza che per più ragioni si meriterà. Il *dramma* è lavoro di quell' eletto ingegno del Cammarano, mercè 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 nè dall'amor dell'ozio nè dallo sconforto, e si adoperano con zelo a sostenere l' onore della musica strumentale 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 Torinese* abbiamo letto con piacere un savio articoletto 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 Ghebart, già rinomato professore concertista di violino e compositore di pregevoli musiche strumentali.

In questa nuova *Messa Concertata* del sig. Ghebart, ove per la prima volta ci 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 stromentali*. 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 amichevole cortesia. E ora si languidamente apprezzata in Italia la musica sacra che ogni qualvolta si offre occasione di tributar lodi a chi la coltiva con amore, non devesi guardar tanto per minuto alla misura degli encomii.

— *Parigi*. 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, Campagnoli, Morelli, Donati e dalle Amigo, Massimino, Bellini, Dotti ecc. fattisi coristi per rendere uno spontaneo omaggio al genio dell' incomparabile compositore. La sala del Teatro italiano non ha 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) *Vedi 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 pure l' imponente aria (a meraviglia interpretata da Tamburini) la cui forma eminentemente originale e la penetrante espressione hanno trasportato tutto l'auditorio. Il terzo pezzo replicato fu l'ammirabile quartetto senz'accompagnamento: è impossibile con maggior dolcezza e vezzo di connettere dotti accordi ad ardite dissonanze; il contrasto fra il liturgico canto al - *Quando corpus morietur* - 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'a solo di basso ha vivamente scosso per la novità della forma e per la bellezza del concepimento.

Questo sublime capolavoro, la cui istromentazione 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 accaparrate 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 varie accademie. Per difficoltà agevolmente superate il secondo certamente non ha nulla a invidiare al primo; ma questi piacque di più per l'animata espressione.

— *Torino*. Ci si scrive che nessun pianista in quella capitale ha prodotto una sensazione tanto aggradevole come Thalberg al *Teatro Regio*, la sera del 14, che gli uditori si partirono inebbriati dell'*angelica* sua esecuzione e delle simpatiche sue composizioni; e che a lui più che mai si convengono le seguenti espressioni recentemente adoperate per altro suonatore. *Egli sa crearsi, ove più le difficoltà si affollano, una tale chiarezza d'intenderle; sa così costituirsene, come se ne farebbe in un dipinto, una semplicità di partito e pronunciarla con tale rigor di frasi e parsimonia d'accenti, che per lui non è mai dimenticata una nota, e non c' è mai nè farragine nè fatica ec.*

TEODORO DÖHLER.

Da Clementi in poi certamente in Italia non vi ebbe alcuno pianista che valesse ad accrescere la gloria dei nostri fasti presso altri popoli che andarono altiere di Mozart, Beethowen, Weber e Hummel ed ora possseggono Moscheles, Kalkbrenner, Chopin, Liszt, Thalberg e moltissimi altri artisti di un merito distinto e dovunque apprezzati. La penuria di rinomati pianisti italiani da taluno si volle ascrivere alla convenienza di preferir fra noi lo studio del canto, degl'istrumenti d'arco e da fiato e della composizione teatrale, siccome più confacente ad uomini avvezzi all'impero delle melodie e non troppo ligi al soverchio esercizio meccanico che richiedesi per uno strumento della natura del pianoforte.

Ora però che in Italia pare si voglia da taluno in certo qual modo dimenticare la sorgente primaria delle sue insuperate palme, per meglio sfoggiare di modulata profondità armonico-strumentale, quasi disgradendo che l' onnipossente melodia occupi come per l addietro il più luminoso ed efficace posto nelle opere drammatiche, è ben giusto che a lieve compenso della sconvolta purezza melodica, i caldi estimatori della riputazione musicale italiana, possano almeno veder chi gareggi co' migliori fra gli oltramontani nella franchezza del superare ogni difficoltà di maneggio sopra un istromento, che finora, in complesso, sembrò più idoneo alla pazienza, che al genio.

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 ammaestrato 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 Lucca.

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 sorpassato i confini del « possibile, poichè confrontando la sua gioventù coll'im-« mensità de' suoi talenti, si è quasi tentati a supporre « che per un felice privilegio della natura sia stato esen-« tato da tutti gl'incomodi dell' infanzia, non potendosi « comprendere come abbia potuto trovar il tempo d'im-« parare tutto ciò ch'egli sa; giacchè oltre le cognizioni « musicali, a perfezione parla e scrive quattro lingue ».

« Questo pianista, « così prosieguе il mentovato giornale », senza dubbio va posto nel novero de' suonatori più meravigliosi che siansi mai sentiti ». 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 allorchè al canto e ad accompagnamenti i più variati intreccia 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 oramai adoperati a sazietà, noi potremmo paragonare Döhler a Listz 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 distinti, e mercè ben anco dell'unione di qualche vezzo tolto da Herz e Czerny, costituire uno speciale tutto, atto a procacciarsi il favore degli intelligenti e ad aggradire nello stesso tempo al pubblico.

Nelle composizioni di Döhler rinvengonsi 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 *studii di concerto* che nel suo genere van annoverati fra i migliori ed i più proficui, voglionsi distinguere con particolari encomii le Fantasie sopra motivi dell'*Anna Bolena*, della *Lucia*, del *Guglielmo Tell*, della *Gypsi* 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 18 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 studii N. 9 ed ultimo della sua raccolta e nel capriccio inedito sull'*Assedio di Corinto* che piacque a preferenza de' pezzi a cui tenne dietro) per assecondare il comune voto che con insistenza domandava *bis*, si rimise al pianoforte ed intuonò un soave canto della *Sonnambula*, 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.

C.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.

DI **GIOVANNI RICORDI.**

STABAT MATER

DI ROSSINI

Prezzo Fr. 18.

SCUOLA DI GARCIA

TRATTATO COMPLETO

DELL'ARTE DEL CANTO

DI

M. GARCIA FIGLIO

TRADOTTO DAL FRANCESE

DA

ALBERTO MAZZUCATO

Prof. di bel canto nel Conservatorio di Milano.

Prezzo Fr. 15.

24 ÉTUDES

POUR LE PIANO

DEDIÉES À M.R

S. 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. 2. 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
DI MILANO

N. 5. DOMENICA
30 Gennajo 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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

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.° 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.

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 sconsigliate 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 predicate come uniche e impreteribili.

Non ci proponiamo per ora di estenderci in isviluppato ragionamento all' uopo di far chiaro quanto sieno errate codeste opinioni esclusive e fino a che punto pregiudizievoli 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 siano 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 isvolga cantilene a forme chiare e, diremmo quasi, palpabili, a ritmi percepibili 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 stiracchiature di frasi; ma ei si ingannano poi a gran partito e fanno prova di vera ignoranza o irriflessione, 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 vuolsi dire che siavi scarsità di buone e peregrine modulazioni, nè che queste avviluppi l' intreccio delle armonie più lambiccate 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 casaccio di solleticanti periodetti melodici, a chi le osservi da vicino o le ascolti con udito intelligente, appaiono dettate dalla più ridicola pretesa alla superiorità scentifica e con un abuso di armonie che si credono peregrine ma in fatti non sono che malamente complicate.

Assolutamente pensiamo non apporci 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 sè 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 esempii 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 sè ed hanno voce in Italia di appartenere alla scuola che per un errore inconcepibile vuolsi far credere fondata unicamente sul predominio della astruseria scentifica, 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 elucubrazioni della critica musicale, indi dai nostri fogli letterarii riprodotti come mera curiosità, è invalsa tra noi l'opinione che l'autore del *Benvenuto Cellini* e delle *Sinfonie fantastiche* sia una specie di Vitige del buon gusto ed abbia evocati con sacrilega improntitudine i più brutti demonii del vandalismo dell'arte. Possiamo assicurare che, come la maggior parte de' giudizii profferiti intorno a quell' illustre maestro furono dettati colla passione di un riprovevole spirito di partito, così le opinioni che pullularono da que' giudizii 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 ch' 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 ciance 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 officio 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 maraviglia che la musica drammatica, la quale noi portiamo opinione avere a' nostri di tocco il sommo grado per essersi spogliata di molti abusi, e nondimeno aver posti in opera tutti i mezzi stromentali, e con tanta discrezione e maraviglioso 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'uno 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 noccia alla perfetta rappresentazione del dramma in musica, e van pur lodando, e vantando l'antica semplicità di Cimarosa e Paesiello. 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 inspirazione 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 estraneo.

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 decorso 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 sbrogliatasi dalla vecchia secchezza 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 sè, 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 monotonia di semplici cadenze io veggo 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 arditi 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 abbiam 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 vorrebbono 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 il conferma il fatto già seguito nella pittura e nella poetica, sì nobilmente esposto da Dante, e nella musica verificatosi solennemente fino a' nostri dì; cioè che quale de' compositori maestri si *credea 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* abbiam veduto essere *cacciato di nido*. Cotesto alternar di primazia senza alcuna contenzion 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 sè avvilito Pavesi, quando surse un formidabile colosso che arrovesciò quasi tutte le antiche massime, ed aperse 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 Ladra*, 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 solenne, meglio accetto generalmente ai dotti professori che alla moltitudine. Di queste tre maniere la seconda fu che cresse 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) viziata per abuso di sovverchj 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 amorose 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. C. 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; poscia, 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 oggidì. 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 serbate solo quelle che sono indispensabili al ritmo musicale, e calzano anzichè 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 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 vedremo volgere in decadenza, e questa eccellenza in cui è salita nel dimostra, oltre la quale non è concesso di aggiugnere, e il conferma questo lodevole pensiero che molti 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 (1)? Certo egli fu agevole, vivente Raffaello, il dar biasimo di 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 colle opportune postille. *L'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 principiando dalla Germania, per la sola ragione che in questo 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 adoperi 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 redatto 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 formolando 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 stromento di ricchezza e di considerazione. L'artista alemanno si dedica e si conserva tutto intero alla sua vocazione. Egli scrive musica solo per sè 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 giugnere a tal meta e con quali mezzi ottenere una maggiore o minor quantità di suffragi.

Il suolo della Germania è diviso in parecchii 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 ei 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 giugne 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 potrebb'egli dunque pretendere a diventar 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. È poco diversa da questa or indicata la storia di parecchie centinaja di aspiranti alla gloria musicale che la Germania vede apparire e dispărire 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! È 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'ingannerebbe però a partito colui il quale deducesse dal detto fin qui che i tedeschi s'accontentino di una musica dozzinale; al contrario: andate a coglierli raccolti in piccol crocchio in una modesta camera nelle lunghe sere d'inverno e avrete a persuadervi del vostro errore. Ecco qua per esempio un padre co' 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'omicciolo che li vicino sta battendo la misura del tempo. È 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 accademiucce 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 artifizii 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 artifiziate malizie dell'arte, delle quali fin allora appena aveano udito far parola. A gran pena faranno forza a sè stessi per ubbidire 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 sì 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 offersi non è che il più brutto lato del qua-

di gustarlo moltissimo, e chi 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 studii 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 sommamente devonsi 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 possan 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 rettificate ».

« Fu per istanza di Troupenas che i tribunali hanno proibito a Schlesinger e ad ogni altra persona di far eseguire l'Opera di Rossini; e fu per consentimento dell'istesso Troupenas, dall'autore munito delle opportune facoltà, che lo *Stabat* è stato e continuerà ad esser eseguito al Teatro Italiano. I signori Aulagnier e Schlesinger 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 quei 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 Lichtenstein hanno fondato in quella capitale una società di musica sacra, che ha per iscopo di far 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 gennajo darà la prima sua accademia, 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 *Morte di Gesù* di Graun; lo *Stabat* di Pergolesi; il *Giudizio universale* di Federico Schneider, ed alcune sinfonie di Mozart, Beethowen, Vogler e Sphor. La società di musica sacra ha nominati dieci membri onorarj, fra i quali notansi Cherubini, Meyerbeer e Mendelssohn. Le sue accademie, 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 di Napoli, dopo aver reso le più ampie lodi al precoce suo ingegno ed averlo qualificato siccome *Thalberg ridotto alle proporzioni di un ometto di dodici anni, non per ingegno ma per la statura*, così si esprime: « Michelangelo Russo non deve annoverarsi fra piccoli prodigj; esso è un artista fatto, è uno di quelli cui ben rado 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 ardita percuotere 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 rimembranze 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 ».

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.

DI **GIOVANNI RICORDI.**

TROIS ÉTUDES
CARACTÉRISTIQUES
pour Violon
AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO
PAR
C. DE BÉRIOT
Op. 37. - Fr. 5.

TARENTELLE
pour le Piano
PAR
F. CHOPIN
Op. 43. - Fr. 2. 25.

GRAND DUO BRILLANT
pour Piano et Violon
SUR LES DIAMANS DE LA COURONNE
PAR
C. Wolff et De Bériot
Op. 55. - Fr. 6.

GRAN DUETTO CONCERTANTE
per Piano-Forte e Violino
COMPOSTO DA
A. BAZZINI
Fr. 8.

GRAND DUO BRILLANT
pour Piano et Violon
SUR DES MOTIFS ORIGINAUX
PAR
E. WOLFF ET DE BÉRIOT
Op. 37. - Fr. 5 50.

Le seguenti Opere di ***WOLFF.***

Op. 30. **24 Études** pour le Piano dediées à M.lle S. Thalberg. 2 livraisons. - Chaque Fr. 8 —
» 32. **Divertissement** pour le Piano sur *les Diamans de la Couronne* . . . . » 2 50
» 33. Bolero, idem . . . . » 3 50
» 35. **Deux Fantaisies** pour le Piano sur le *Freyschütz*, N. 1 et 2 - Chaque . » 3 —
» 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. Sacchèro
MUSICA DI
FED. RICCI
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.°
G. PACINI
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 istromenti.

FANTAISIE-CAPRICE
pour Violon
AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO
PAR
VIEUXTEMPS
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
COMPOSTO DA
T. Döhler
Op. 40.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

N. 6. DOMENICA 6 Febbrajo 1842.

« *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.

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.

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.° 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 riuscita della nuova maniera di Bellini trascinò sulla medesima sua strada tutti i compositori drammatici, nel modo stesso che i successi di Rossini aveano resi suoi imitatori tutti i musici 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 declamatorii, ristringendo ognor più il circolo delle forme melodiche, e ripetendo fino alla sazietà le medesime successioni armoniche e le stesse modulazioni, per ultimo raddoppiando, triplicando, quintuplicando il romore della stromentazione (G).

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 sè 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 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'officleide (L)! Dirò in un'altra

(1) *Vedi il N.° 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 sovverchio alzamento del *diapason* degli accenti declamatorii. Il più riprovevole esempio 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 fallo sfrenato genere declamatorio, fu ciò dovuto, anzichè al mal esempio di Bellini, alla falsa tendenza di qualche poeta, meno imprammatico imprudentemente gittatosi al genere tragico esagerato, trascinatovi 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 aggiugnere che il fanatismo durato qualche tempo in Italia per una illustre cantante salita a gran fama nella parte di *Straniera*, da lei veramente abusata in quanto vi ha in essa di biasimevole, contribuì 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 ristringimento delle forme melodiche, davvero non sappiamo vederlo, almeno nelle Opere più notevoli che si scrissero dopo Bellini. Oseremmo anzi affermare che ne' compositori posteriori all'autor della *Norma*, e specialmente in Mercadante, che tanti spartiti produsse in questi ultimi tempi, è palese la tendenza a dare ampiezza forse sovverchia ai canti, a svolgere le melodiche frasi con un fare largo quasi all'ostentazione. Ne sarebbe facile ricorrere agli esempii, ma ciò ne sembra superfluo. Tutte le Opere di Donizetti, 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'istromentazione, 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 sovverchio abuso dei fraggri stromentali ne sembra sentenza errata e ingiusta. Valga a prova di quanto affermiamo l'osservare che la maggior parte delle partizioni ai nostri dì più applaudite in Italia non hanno banda militare, e talune difettano forse di robusta stromentazione anzichè peccare di raddoppiati, triplicati, quadruplicati effetti d'orchestra. Ne permetta il signor Fétis di porgli sott'occhio la *Sonnambula*, la *Beatrice Tenda*, l'*Elisir d'amore*, la *Lucia di Lammermoor*, i *Puritani*, le Opere semiserie 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 è più agevole scorgere in lui l'allievo de' grandi modelli italiani, Jomelli, Paisiello, Cimarosa, 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 fraseggiare a spizzico e in alcuni sviluppi melodici tendenti al fare declamato egli ritrae alcun 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 addimostra l'industria ch'ei pone ad economizzare i pochi pensieri melodici in guisa da farli bastare a lunghe e qui e qua 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 fisonomia al tutto italiana, nè 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 svolgersi debitamente in una 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'officleide (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 ec. Ammettiamo del pari che sia il più delle volte assurdo l'introdurle o nelle sale o nei templi, od anche ne' gabinetti, come pratica forse qualche compositore poco filosofo; ma volere 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 officleide, è recare la sottigliezza a un punto che esce da limiti della giusta critica. Procedendo con questa scrupolosa esigenza sarebbe ben anco 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! ec. Ma il sig. Fétis, stuzzicato forse troppo dal prurito di censurare i maestri italiani d'oggidì 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, introdusse la banda militare, ma ed anche in altra Opera di soggetto un tantin più antico, nella *Semiramide*, ove gli Assirii 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 sovverchia 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 savio 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, le cui più acclamate partizioni è raro non si eseguiscano col doppio pel 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 dei *Concerts Monstres* che in Germania e a Parigi si ripetono ad ogni poco con grande soddisfazione de' più severi dotti musicali? Torniamo a dire: la critica non deve occuparsi del numero maggiore o minore de' suonatori, ma bensì del maggior o minor sapere, del maggiore o minor criterio e cognizione di effetto col quale l'orchestra, sia pure o *doppia*, o *tripla*, o *quadrupla*, è adoperata. È a cagione d'esempio, d'una partizione male scritta si potrà dire che è biasimevole per eccesso di fragore stromentale ed abuso di parti d'orchestra anche se queste non oltrepassino tutt'al più la quarantina; mentre potrebbe essere ingiusto dare la stessa condanna ad un'altra partizione che sia stesa con dottrina e genio foss'anco per quattrocento parti d'orchestra! - Vorremmo convalidare quanto ora affermiamo cogli esempii 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, (che 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 neppur 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 neppur 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 (1).

La fecondità di Donizetti è argomento di vera meraviglia anche per gli Italiani, benchè 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*, *Belisario*, ed altre opere di Donizetti ch'io ebbi ad udire a Firenze, a Roma, e a Napoli sono pur deboli produzioni (O); se 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, allorachè 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 (1).

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 (2) 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 ottennero in Napoli maggior successo. (*Sarà continuato*).

che talora in alcuni pezzi de' suoi spartiti l'effetto illanguidisca 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'esimio maestro coll'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. Rimane 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 sceverare, le quali da per sè 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 allorachè 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.

(M) Nulla di 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 ai dì nostri col 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 nè al genere declamativo, nè al genere fragoroso: citiamo di nuovo la *Sonnambula*, 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 sui nostri teatri si fa imparzialmente 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 stentata 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 fazioso, 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 oltramontani 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 ch'egli chiama *deboli produzioni*, le giudicò per tali al solo averle udite rappresentate (chi 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 sarebbesi d'alquanto mitigato, massimamente per ciò che riguarda il *Belisario*, Opera nella quale non avvi di certo povertà di sapienza, e questa, lungi dall'essere prodigata per vano sfoggio 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 talfiata la negligenza di 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 d'avviso che non sempre impunemente i compositori pretendono imporre un'attenzione troppo intensa e continuata al pubblico italiano di sua natura renitente a una sovverchia 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.

(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.

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

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 compensare 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 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 intriganti più astuti e pertinaci, le complessioni più massiccie, gli animi più atti a pigliarsi a scherno le difficoltà che seminano di spine il sentiero della vera gloria, perchè avvigoriti dalla superbia e dall'albagia 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, coloro 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 primazia per vera attitudine e forza di ingegno e serii studii compiuti e felice organizzazione, perchè al nobile loro animo e al dilicato 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 sovverchia 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'invilimento di tutto che vi ha di distinto e di poetico nella vita dell'artista; vogliamo accennare agli impresarii, 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 procellosa 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 sviluppate. 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 dovea respirare ad ogni pie' 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 numerò 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 *debuttante*; 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 ghermirla 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 impresariesco. 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, semiclaustrale! 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 romorose 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 ingiugne queste modeste ma savie condizioni non può proporre i lauti onorarii cui osano pretendere l'albagiosa 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, ec. 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 giovine 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 teatruccio 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 stiracchiate 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 dilicato le imperterrite sue stonazioni, e vi move a sdegno la sua azione esagerata e strana. Eppure, se fate attenzione, avvisate tosto che la natura ben l'avea dotata di ottime disposizioni e che le sbiadite rimembranze di un felice insegnamento elementare tradiscono in lei una savia educazione musicale offuscata da perfidi consiglii, da stolte aberrazioni! E per vero, vantaggiata dei favori di una provida istituzione, solo tre o quattro anni fa l'abbiam 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 lucro del suo despoto... Stancavasi talora la sua rassegnazione? Sgomentavasi il suo naturale buon senso e voleva ritrarre atterrita il piede dal sentiero funesto sul quale l'avean 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 riaccendere 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 interpretarlo, ma sì allorachè più forte strillava, allorachè accumulava nei passi più patetici i più bizzarri gorgheggi, allorachè 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 ritiravasi 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 meritarsele 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 inebbrianti 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 di effetto, ella trascorreva 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 bella e disprezzo.

E questo è il momento nel quale colui che la eccitò e quasi la costrinse al suo traviamento, 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. - Addotta 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'edifizio 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 auspicj di Federico il Grande ebbe luogo nel 1741. Questa festa secolare, altrettanto magnifica quanto varia per la scelta de' pezzi vocali ed istrumentali, 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 Decennj, era lodevole in sè, 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 Paesiello, 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 Re pastore*. Indi un prologo del dottor Förster, recitato da madama Crelinger presentò Händel, 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 Händel, scritta in istile severo; aria di basso della medesima. — Sarabanda di Gluck, eseguita in costume dalle signore Taglioni e Wagon, e dai signori Taglioni e Stuhlmüller.

1751-1761. 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'*Orfeo* di Gluck. - Scena burlesca dell'Opera il *Barbiere 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 *Freyschütz* di Weber.

1831-1841 Pezzi del *Faust* di Spohr.

1841 Sinfonia di Mendelsson-Bartholdy. - Pas de deux della *Silfide*, eseguito dalla signora e dal sig. Taglioni. - Scena buffa del maestro Lortzing.

Questa impresa, altrettanta faticosa che pia, ebbe molti meritati applausi, e se l'accademia non potè produrre un'impressione compiuta, interessò tuttavia non poco nella grande sua varietà. *L.*

MUSICA SACRA

Messa e Vesperi 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 guarentisco che della coscienza con cui dico il parer mio, e non mai di quella che potrebbe avere alcun altro nell'esporre 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 (a parte gli sconci provenienti dalla esecuzione) deve piacere o tosto od 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*) immantinenti 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 educato e quasi incivilito a quella novità di modi. Io lodo quel maestro che sa così economizzare la sorpresa del pubblico, presentandogli un lavoro che ogni giorno almeno in qualche parte riescagli 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 piena coscienza fece un bel lavoro di tutta novità, d'essere nè gustato nè 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 dirla 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 il Raiberti chiamerebbe *volgo degli orecchianti*, poco o nulla comprese ».

Novara il 28, 1842.

— Lo *Stabat Mater* di Rossini, il 19 gennajo 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 replicare; ciò che sarebbe avvenuto anche di tutti gli altri pezzi, se non avessero temuto di affaticare di troppo gli esecutori, che gareggiarono d'intelligenza e di talento per innalzarsi alla sublimità del capolavoro a loro affidato. Il concorso non poteva essere più numeroso. È 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 *Vivienne*; e per tal modo le sacre inspirazioni di Rossini trionfarono ben anco delle abitudini carnovalesche.

In Milano si discorrono varj progetti riguardanti la esecuzione del tanto decantato *Stabat*. Avranno poi effetto ed ogni difficoltà verrà presto appianata? Noi lo 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. STUDJ.

24 Études par Edouard Wolff. Op. 50.

Se i pianisti compositori d'oggidì non si distinguono gran fatto per forza d'immaginazione e per profondità di fattura, danno però frequentemente evidentissime prove di coscienzioso talento colla pubblicazione di *studj* atti a famigliarizzare 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 *Studio* 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 tanto 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 acquistaronsi particolare fama Moscheles, Kalkbrenner, Chopin, Bertini, Henselt, Thalberg, Liszt e Döhler, poi molti altri fra cui Taubert, Rosenhain, Heller e Wolff. 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 avvertiamo di non confonderla co' *Ventiquattro preludj in tutti i tuoni*, opera ventesima di Wolff.

Questo giovane pianista, dotato di forte sentire e di pieghevole ingegno, giusta l'asserzione de' giornali francesi, forse troppo frequentemente gettò nella circolazione musicale delle opere fatte più 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 studii* 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 esercizj e di passi calcolati per la difficoltà di maneggio: è *l'utile dulci* di Orazio messo in pratica con molto accorgimento. - Gli *studj* del compatriotta ed ammiratore di Chopin lasciano non poco a 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'aggradevole 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 che 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, 15, 16, e 21 sono pieni di allettamento e di espressione nelle parti melodiche e di leggiadria in quelle di accompagnamento; che il N. 13 è una specie di rimembranza della barcarola del *Gianni di Calais*, il N. 18 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 vivace*, 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. 36.

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 compone il 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 convenir ad un'opera specialmente destinata alla pratica di un istromento, la cui esecuzione presenta le più grandi difficoltà materiali. È pertanto giustizia raccomandar ai pianisti di prima forza gli studj di Gambini, che nell'istesso tempo apporteranno singolar giovamento e diletto, giacchè tutte le più ardue combinazioni, ed i più veloci andamenti ne' passi di bravura sono sempre intrecciati a' canti d'effetto. *C.*

ALLEGRIA-VALTZ
di Carlo Pensotti (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'Allemagna, 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 Pensotti tuttavia si è uno dei pochi che nelle parecchie raccolte già pubblicate dia a divedere 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 offeriva a profitto degli Asili d'Infanzia di Milano, è pure sparsa di gentili e ballabili melodie. Armonicosa ne troviammo l'introduzione, e notevole sovra gli altri per leggerezza e venustà di *motivo* il Valtz N. 3. Il Pensotti infatti è persona, dalla quale a buon dritto possiamo aspettarci di vedere arricchito il repertorio delle nostre musiche ballabili, esonerati dall'obbligo di accattar sempre dallo straniero cosiffatta merce, che pur dovrebbe essere, come dissi, proprietà nostra. — Anche i più severi nostri lettori non vorranno torcer il naso se ci siamo trattenuti 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 lasciarci lusingare o respingere dal titolo della composizione.

A. M.

(1) *Milano, presso Canti.*

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.

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 pel Canto che pei diversi istromenti verranno pubblicati quanto prima.

DELICES DES OPÉRAS

DE DONIZETTI

12 Pétites Fantaisies faciles et brillantes

pour le Piano

PAR

W. PLACHY

Op. 95. - 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 DI MILANO

N. 7. DOMENICA 13 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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

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 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.

« *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.

ERRATA CORRIGE.

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

« Ed ecco quindi due affatto diverse specie di concorrenti 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 ».

RASSEGNA
DI OPERE STROMENTALI
Composizioni Musicali di Antonio Bazzini.

È 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 susseguitarla. E perciò invece di leggere che l'Italia si trova *tanto al di sotto dell'Alemagna, principalmente nella musica alla danza destinata*, il che ci farebbe convenire esserle inferiore in ogni genere di componimento 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'Alemagna 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 istromentale 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 menomamente distinto, si fa un obbligo di scrivere e dar alla stampa, ma ci si dica di grazia quanti e quali sono i componimenti 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, vogliam 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 scuola 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 *ghirigori* 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 istromentali (1), e sono:

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

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

3.° *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 anzichè di giovamento alla composizione.

Nel primo dei tre pezzi suindicati si addimostra l'autore affatto principiante, circoscritto, mal'atto a sciogliersi dai lacci delle viete forme. Esso è un lavoro, come ve ne ha delle centinaja di consimili; o vogliam 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 *Polachetta* originata dal tema principale al modo che ne più ne meno si usa in simili casi. Vogliamo anche acconsentire che si ravvisi in questo pezzo spontaneità di cantilene, 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 sè 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 smarrisce pressochè del tutto.

Ma per ora esaminiamo un po' più partitamente 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.

Apresi 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'artifizio 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 anzichè 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, anzichè regolarle coi sani principj dell'arte. Ma ciò noteremo più avanti. Nell'*andante* suindicato non vi ha fondamento a codesta critica, perchè, sebben lungo, non è tessuto coll'intenzione di offerire un lavoro completo per sè 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 rattenere i fremiti della commozione che produce. Non esitiamo chiamarlo lavoro di vera *ispirazione*.

Il *Rondò* 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 *tiritere* dalle quali il Bazzini sembra a stento svincolarsi e che forse a lui paiono indispensabili all'oggetto di meritarsi non solo il voto degli intelligenti ma anco l'applauso degli idioti. E per vero gettando uno sguardo alle prime pagine di questo pezzo, indi portandolo tosto 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 istrumentale di Bazzini è dunque un *Gran Duetto Concertante per pianoforte e violino*. E qui l'autore ci si addimostra 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'ingannniamo o dal lavoro di questa sua ultima Opera traspare un'accuratezza ed anzi una cosi ricercata e sottile elaborazione, che dà a 'divedere 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 primieramente 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 praticò 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 quistione. 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 disparate, 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 10 ed 11 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 oltremodo originale, nobile e poetico. Degno de' più caldi elogi, si è il motivo originalissimo con cui staccasi l'ultimo tempo, finamente ricamato con somma eleganza e novità d'armonie nell'accompagnamento. Ma quanto meglio poteva essere svolto! L'autore abbandona a poco a poco con fredda 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 nè 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 artifizio. 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 compendiato 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 preferiscano 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. Giammai 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 portatiin Allemagna da qualche principe, o gran signore, ed ivi i compositori tedeschi hanno riprodotti qual 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. Cotesti 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 sè 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 consecrate 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, n'era l'esecuzione affidata, per cagione della loro difficoltà, ad artisti di professione), cotesti versetti sono per certo la più compita opera di musica vocale che si possede 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. Aggiungi 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 consecrate alla celebrazione della passione di Gesù Cristo, e fatte sul volgarizzamento degli evangeli. 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 adorno 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 rinnegato al tutto l'arte e il carattere nazionale. Addivenne 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 considerazione a questa disposizione naturale che dirigge sì prontamente il genio alemanno alle creazioni omogenee de' popoli vicini, e per tal forma gli procaccia novelli elementi di studj, nuovo terreno che egli, in fecondandolo, fa di propria ragione, nuovo orizzonte che egli d'un volo rapido ed ardito trapassa avvegnacchè da' suoi fautori sia riguardato come il *nec 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 complession dilicata, gli venne fatto ben tosto di appropriarsi i secreti 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 sè personificando, per queste private condizioni, il carattere nazionale. Quantunque la modestia di lui degenerasse in timidezza, e il disinteresse in oblio di sè medesimo, egli non pertanto creò Opere prodigiose, e lasciò a' posteri un tesoro inestimabile senza avere di sè 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. 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'apersero 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 inspirazioni, 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 dilettano la loro festevole immaginazione. Vienna adunque più dell'altre città ha incoraggiato e fatto strada all'Opera popolare.

Dapprima i compositori di queste piccole Opere si limitavano a dei *lieder* e ad ariette 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 lastricò la via sino allora stata inaccessibile ai compositori tedeschi. L'autore del libretto, che era un direttore-agente d'un teatro di Vienna, non aveva altro in animo che di dare una grande *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

(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 partitamente 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 dimostrare in quanta parte le medesime contribuissero ai suoi luminosi progressi; opera alla quale non ne pare abbia finora atteso di proposito continuato verun altro giornale italiano.

L'Esten.

qual più grande maraviglia ha saputo Mozart produrre sopra questo avventuresco argomento! Qual magia divina gli ha dettate le inspirazioni dal plebeo *lied* 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 oggidì, 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 pei 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 *Famiglia svizzera*, del pari che il primo nel *Sacrifizio interrotto*, hanno mostrato come loro prema il vanto di essere chiamati veri compositori tedeschi. Ma questo merito principale minorò e a poco a poco disparve 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 cotesto 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 *lied* 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 se convincersi di questo cangiamento retrogrado, ond'egli nell'*Oberon* quasi con tenero rimorso ritorna alle primitive inspirazioni della casta musa de' suoi begli anni (1).

(1) 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 Varela ed il generoso dono offerto da quest'ultimo, non costituivano un atto di vendita e che per conseguenza Rossini aveva conservato il diritto di disporre della sua Opera e di trasmetterne la proprietà. - Anche l'Editore Schott, cessionario di Troupenas dello *Stabat* per la Germania, ha guadagnato la causa contro l'editore Cranz di Amburgo, il quale clandestinamente aveva fatto stampare l'Opera dedicata a Varela: que' tribunali hanno ordinato la distruzione delle lastre calcografate da Cranz, 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 instituzione, valsero ad assicurarle un incontrastabile supremazia sopra ogni altra in rapporto all'esecuzione delle classiche composizioni ed in ispecie de' meravigliosi concepimenti *sinfonici* di Beethowen.

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 Tulou e la sinfonia con i cori di Beethowen, una delle più grandi creazioni dell'arte musicale.

L'altro concerto componevasi 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 *Davide penitente* di Mozart, e dalla divinamente bella sinfonia in *si* bemolle di Beethowen. L'avvicinamento di questa epoca istromentale, colla sopracitata sinfonia di Haydn servì a misurare i progressi che il genio di Beethowen 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 *Gazzette musicale* ha profferto 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 istromento 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 sfidare 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 presero parte mille persone fra artisti e dilettanti, e ch'ebe luogo nella chiesa della guarnigione 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 tirbuna, ed affettuosamante gli strinse la mano, esprimendogli la grande sua soddisfazione pel famoso Oratorio per la prima volta sentito.

— Sofia Böhrer, all'età di soli quattordici anni già distinta pianista nel più ampio senso della parola, nella seconda sua accademia a Vienna, oltre alcuni *studj* 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 Thalberg, 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 esperimentando la bella sua voce di baritono.

— Fabbricca, 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 semiseria 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 poteasi desiderare felice e si distinsero assai le signore Pecorini e Bolza nelle due parti principali. Venerdì sera 11 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 PRIV ILEG.

DI **GIOVANNI RICORDI.**

FEUILLETON MUSICAL

Collection périodique de motifs les plus favoris des nouveaux Opéras avec Préludes, Modulations, Variations, Études 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. BIAVA.

In sei Fascicoli a fr. 3 50 cadauno, e in un solo volume a fr. 16.

L'AVE MARIA

Parole di L. Tarantini

MUSICA DI

P. FLORIMO

Fr. 4.

IMPRESSIONS DES OPÉRAS

TROIS FANTAISIES

pour le Piano

PAR

C. CZERNY

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

Op. 648. - Chaque Fr. 4.

RÊVUE-THÉATRALE

FANTAISIES ÉLÉGANTES

pour deux Flûtes

PAR

J. FAHRBACH

Op. 15.

N. 1. 2. 3. Capuleti et Montecchi.
N. 4. 5. 6. 7. Marino Faliero.
N. 8. Oberto Conte di San Bonifacio.
N. 9. La Vestale.

SOTTO I TORCHI

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

PASSE-TEMPS MUSICAL

Collection de 10 Ariettes italiennes avec accomp.t de Piano.

PAR

P. 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. 1720.

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.° 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.° 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.

AVVERTIMENTO.

Per poter dar luogo a' molti importanti articoli, altri già comunicati, altri promessi dai signori collaboratori, quindi innanzi, oltre il foglio settimanale, si daranno ogni mese due supplementi, e ciò senza verun aumento nella spesa d'associazione.

Col foglio di domenica ventura verrà pubblicata la già annunziata 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* **BEETHOWEN** *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.*)

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

Sembra vogliasi al presente attribuire alta importanza a quest'arte dell'istromentare che nel passato secolo si ignorava (1) e al 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 camminarono 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 intesseva di armonie *consonanti*; ed allorachè Monteverde (1) tentò aggiugnere la dissonanza di settima alla producente, non ebbe penuria di biasimo, di minacce e di invettive d'ogni specie. Ma poichè 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. - Que' 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 manumissione delle regole consecrate 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' melodisti 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'uditore il bel piacere d'indovinare le note intermedie degli accordi!* Altri finalmente spingevano un pochin 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 aspettarselo. Qualunque fosse l'effetto prodotto dalla sua modulazione i bacalari la biasimarono mettendosi le mani ne' capelli.

L'innovatore aveva un bel dire: « Ascoltatela bene: badate come ella è dolcemente preparata, e motivata e destramente 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 poichè assolutamente *non si trattava appunto che di ciò*, così non guari 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 sbizzarrire allegramente nel menomo *rondò*, 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 *buono* 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) Ne sembra troppo assoluta questa assertiva del signor Berlioz. Che nel passato secolo l'arte della stromentazione fosse lontana dal grado di sviluppamento e di meravigliosa ricchezza a cui l'addussero i sommi compositori del tempo nostro, cui furono capiscuola il gran Mozart, il fantastico e sublime Beethowen, 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 sentenza 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, ardimento e complicazione era compensato da una singolare semplicità e parezza di forme, e più che tutto da una gastigatissima appropriazione del colorito stromentale. Valgano ad esempio di quanto affermiamo gli Oratorj di Hændel, di Haydn, ec.. *L'E.*

(1) Claudio Monteverde di Cremona, non solo fu il primo ad aggiugnere la dissonanza di settima alla producente, ma osò benanco servirsi della quinta diminuita come consonanza. Introdusse le dissonanze doppie con preparazione e provossi di praticare in nuove maniere le dissonanze di passaggio. Abbenchè egli siasi ingannato in diversi punti, come gli venne addimostrato dall'Artusi, può dirsi essere egli de' primi tra musicanti ai quali la tonalità e la moderna armonia vennero debitrici 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 sonnacchiosi. Quel momento di inquietudine che producono in noi si trasforma in piacere vivissimo allorachè sentiamo poi l'accordo, quale l'orecchio nostro non cessava di travederlo e desiderarlo. Non è a dire per ciò quanto vantaggio recassero alla musica, coll'introdurvi le dissonanze, lo Scarlatti, e molto prima di lui il Monteverde, *scopritor primo* di questa miniera di bellezze ». *L'E.*

(1) Preghiamo i nostri lettori a far osservazione alla aggiustatezza e alla gastigata severità di queste opinioni del signor Berlioz, le quali senza dubbio contraddicono alle idee che taluni per avventura si sono formate 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: epperò 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, contrabasso, viola d'amore).

Stromenti da fiato.

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

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

L'organo.

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

Stromenti a percussione.

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

D'una tonalità impercepibile e non producente che dei romori diversi caratteristici (il tamburo militare, la gran cassa, i *cimbali*, il triangolo, tam tam, *pavillons chinois*).

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). È 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 nelle orchestre, vorrebbe essere citato specialmente, ed ove fosse adoperato dai compositori con discernimento e opportunità riuscirebbe di grande effetto nelle stromentazioni, per la molto patetica 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. Uno 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 dei grandi maestri. Or che è questo se non imparare? *L'E.*

(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. *L'E.*

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* (1), 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 allorchè sceglieva il mandolino per accompagnare il canto erotico del suo eroe. Quanto al liuto, io non ebbi mai a vederne, sicchè 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 perchè 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?...*

Dappoichè 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 (2) e in Ispagna. 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 nè nelle chiese, nè in teatro, nè nei pezzi d'accademia. È 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 proprie 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 intieri sopra corde lontane dal corpo del suonatore quanto basti per costringerlo a curvarsi all'innanzi stendendo le braccia e a conservar così per lungo tempo una positura incomoda; ma questa non è tal ragione che dovesse avere molto peso pei compositori; e la vera riposta sta in ciò che e' non pensarono a trar partito da questo timbro speciale.

Le corde dell'ultima ottava alta hanno un suono dilicato, 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, perocchè 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 decorsero 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 procedenti 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 strumento stesso, ed è quindi mestieri ricorrere a un'altr'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 suonatore una sufficiente quantità di pause acciocchè 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 stromentale, si dividono per solito in prime e seconde e si scrivono in due parti separate, lo che accresce 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.*

(1) 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 chicchessia personalmente. *L'E.*

(2) 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 giugnere con questo stromento sì screditato: Paganini e il famoso Legnani che quale concertista di chitarra fece meravigliare di sè le principali capitali d'Europa. E recentemente anche il signor Giulio Regondi, giovine di soli 18 anni, diede saggio fra noi, con privato esperimento, di un ingegno straordinario sulla ghitarra.

LA MUSICA IN GERMANIA.

ARTICOLO III (1).

Dopo Weber, Spohr si argomentò di tenere lo scettro della scena alemanna, ma non potè 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 sè, 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 sì 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 attinse 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 pei capolavori de' suoi predecessori. Finalmente l'imitazione delle Opere della nuova scuola francese fece una irruzione sì 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 sè 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 piacevolezza 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 (1). 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 inspirato a Boëldieu 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'impetuosità 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 annali recenti della nazion francese? E chi altri se non un francese poteva intraprendere e condurre a termine un simile lavoro? (2) Non è a 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. Perchè 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 sovvenirono 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 sè 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 a' 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 fuorchè 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 compatriotti, 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 quistione di luogo che una differenza fondamentale. Da questa intima colleganza tra le due nazioni, e dallo scambievole affratellamento de' loro genii maggiori, derivò all'arte in generale una duplice inspirazione 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.*

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

(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 *Guglielmo Tell* di Rossini, emerger deve splendido delle più grandi sue forme il poema melodrammatico per eccellenza. - Su questo argomento, già fin dal principio del 1840, abbiamo dato un lungo nostro articolo nella *Rivista Europea*, il quale riprodotto in altri giornali fu poscia tradotto in tedesco per la *Gazzetta musicale di Lipsia*. - Ora ne gode vedere divise le nostre idee da un dottissimo critico oltremontano e ciò tanto più, dacchè egli pure con noi si accorda nell'attestare che nella grande trasformazione dell'Opera in musica, cui cooperano il genio diverso delle scuole francese, tedesca e italiana, è tutta di quest'ultima la partecipazione più gloriosa, quella cioè che è il prodotto dell'ispirazione e del sentimento, rimanendo alle altre l'ufficio di porgere gli aiuti del pensiero, 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 sfogo di entusiasmo. *L'Estens.*

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, Vicenzo 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 dì, riducendola a quell'antico splendore onde potè fra i Greci operare tanti portenti, 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* abbattè 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 appassionate ed affettuose. Essendosi poi trasferito a Roma il conte di Vernio a servigi di Papa Clemente VIII, la detta letteraria 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-

rentino posta in musica da Giulio Caccini e da Jacopo Peri. Il qual genere di componimento, come quello che dava luogo alla musica di esprimersi 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 ragguardevoli di quella età, ottennero lode e plauso grandissimo. Nè 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 dovea. 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 storpiavano 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 volea 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 seriì fu rappresentata ancora la prima Opera buffa intitolata *Anfiparnasso*, 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' dì, 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 abbigliamenti 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 Giudiccioni gentildonna 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 Deti, e di Giulio Strozzi, fu in quella città instituita l'accademia degli *Ordinati* diretta singolarmente a promovere e favorire la cultura e l'avanzamento del melodramma.

Anche prima di questi tempi era stata in Bologna fondata l'accademia de' filarmonici 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 fiorente dell'arte, questa scuola, tenera delle antiche massime contrappuntistiche che un tempo le diedero nome e fama, a quelle religiosamente attenendosi, come se nessuna redenzione da esse in fuori vi potesse essere, si è arrenata in quel vieto calcolo quasi algebrico; di modo che i genii, 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 pei 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 Sacrati 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 Ispagna 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 scadere dall'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 improvvise 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 potè 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 cambiarsi la scena, e passare da' giardini dell'Esperia all'Olimpo raggiante, e da questo al Tartaro profondo, alle caverne infuocate d'Abisso, e quinci agli spazii aerei ove fra le nubi olezzanti gli Dei fra loro dimesticamente ragionavano e decidevano del fato umano. Questo fu cagione che il melodramma alquanto travìò 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 abbiam 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 pel 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 *Giasone* (opera eroica in cui oltre al Pantalone, Brighella ed Arlecchino ha parte ancora la sguajata e scioccbissima 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.

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

Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.
Contrada degli Omenoni N. 1720.

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 ito in Francia nella sua prima età, essendo fornito di grande ingegno, da quanto aveano di meglio operato il Viadana ed il Carissimi si formò una maniera originale da oscurarne ogni altro anteriore esemplare. Il Lulli, come chè fiorentino fosse, deve risguardarsi 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 aperse 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 noverarsi 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 aggiugnere; 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, nè 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, elegante, e regolato nella *Serva Padrona*, la quale ebbe il merito singolare, rappresentata, che fu la prima volta a Parigi, di cagionare una inaspettata rivoluzione negli orecchi de' francesi troppo restii in favore della musica italiana. Niuno meglio di lui ha saputo ottenere i fini che dee proporsi un compositore: niuno ha fatto miglior uso del contrappunto ove l'uopo lo richiedeva: niuno 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 Aristea nell'*Olimpiade*, e il *lo conosco a quegli occhietti* della *Serva Padrona*, modelli entrambi di gusto il più perfetto cui possa arrivarsi in codesto genere. Egli in somma portò la melodia teatrale al maggior grado di eccellenza a cui sia stata finora portata ».

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

Onde noi possiamo inferire che se molte scoperte, molti aiuti stromentali, le modificazioni necessarie alla poesia per accoppiarsi alla musica, e la forza di genii nostrali e oltramontani 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 nocciono 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.°

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'edificio, e che si stabilivano le più opportune massime dirigenti allo scopo prefisso, non tardai punto ad associarmi ad un giornale che poteva non solo darmi dilettevole lettura, ma procurarmi ancora erudite cognizioni, ottime massime, e savii principii intorno all'arte che io professo. Soprattutto alla costante uniformità de' giudizii 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 beffarmi, disse: « Buon pro vi facciano le salde massime, i costanti giudizii, e le incrocuesse dottrine di quella vostra Gazzetta musicale. Leggetene il N 2 in un articolo di osservazioni sopra una lettera del signor Fétis sul proposito di un certo paragone supposto da quel dotto francese fra Rossini e Bellini. L'autore di quell'articolo conchiude dando un vanto incontrastabile 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 madornale? 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? » Io 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 tacciandovi di *modernale contraddizione*; mi rimasero però dei dubbii intorno a quanto in proposito di Bellini dice il signor C. Mellini nel suo articolo, dei quali prego i redattori della *Gazzetta* a volere essere compiacenti di chiarirmi, perchè io possa convincere di errore l'amico, al quale temo di essere costretto a dar ragione, stando all'impressione che a me fa il mero senso degli articoli suddetti. Ho il piacere ecc.

RISPOSTA DELLA GAZZETTA MUSICALE.

La *Gazzetta musicale* credeva di essersi convenientemente sdebitata quando nel dar luogo all'articolo del signor C. Mellini inserito nel N. 5 si espresse 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 richiede ulteriore schiarimento, noi lo facciamo di buon grado, e siamo apparecchiati di compiacerne chiunque altro ci movesse simili dubbii. Sappia adunque che una di quelle *parziali opinioni* del signor Mellini nelle quali *pienamente non consentiamo* è appunto quella di considerare il *Guglielmo Tell* di Rossini semplicemente un' Opera *di un genere grave quasi alemanno, magistrale e solenne, meglio accetto generalmente ai dotti professori che alla moltitudine*, e così, quasi poco curando questo (per nostro avviso) grande capolavoro d'ogni bello drammatico e musicale, fermarsi a discutere di proposito le altre maniere di Rossini rilevandone i difetti, e prorompere 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 siam 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 tacciа d'insussistente il paragone supposto dal signor Fétis fra Rossini e Bellini, e che nel secondo il signor Mellini non tocca punto la ridicola quistione d'instituire questo paragone. Se il suo amico, leggendo, ha trovato che la *Gazzetta* non solo si è occupata di questo paragone, ma anzi si sia discutendolo contraddetta, ella, leggendogli gli articoli suddetti, lo potrà agevolmente convincere. Quanto poi ai dubbii che a lei sono rimasti, oltre alla nota (che forse le sarà sfuggita) chiamata in testa all'articolo del signor Mellini, vaigale quanto qui le abbiam dichiarato in risposta alla sua lettera, e si accerti che nessun rimorso ci resta di essere caduti 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 svisare « Dei tanti fogli che *tra noi* si occupano del vasto movimento teatrale, neppur un solo è dedicato di proposito alle musicali disquisizioni, ecc. ». La nostra *Gazzetta* fu veramente la prima che in questa parte d'Italia si dedicasse a tale nobile ufficio. A lei poi, gent. signore, 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 gaio, spiritoso e sollazzevole o abbondante di bugie critico-teatrali, ma se veramente miri concorde 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 Operetta semiseria (1) offerta come saggio da que' 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 elle 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 circondarle di maggiore ostentata pompa. Ivi non imponente apparato di trasformazioni sceniche, nè lusso abbarbagliante di vestiarii, nè vasta orchestra, nè turba di coriе 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 protagoniste; 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 anco a supplire ove questo bello è in iscarsa quantità, vi ha qualche cosa che vale assai più di tutto che noi chiameremmo *mestierismo*, 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 estrance alla parte veramente nobile dell'arte.

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

Ora alcune parole in particolare. Le giovinette alunne signore Pecorini e Bolza ebbero ripetuti applausi di incoraggiamento pel loro canto gastigato, colorito senza sforzi di voce, elegante senza sfoggio di gorgheggi o di vane ornature: il porgere scenico fu semplice, o se vogliamo anco ora imbarazzato 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 sentire e di una tal quale intelligenza musicale diede anche il giovinetto tenore signor Mazzocchi: a lui non meno che alle due allieve or nominate, e al suo collega, signor Gandini, basso, può essere a buona ragione predetta una carriera fortunata, se compiuti gli studii, ne' quali sono già innoltrati, 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 Operetta rappresentata, *Il Disertore Svizzero*, offre diversi tratti di una fantasia desiderosa di effetti non volgari. In questo suo primo felice tentativo melodrammatico, il giovine 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'artifizio dell'istromentazione 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 Cella e dal signor Gandini. In questo duetto, ad alcune modulazioni ingegnose e ad un felice scambio di frasi or piccanti, or comiche, or 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' provetti maestri.

Ommettendo per brevità di attribuire particolarmente i dovuti encomi a tutti gli altri signori alunni che cooperarono al beninsieme delle rappresentazioni, non chiuderemo questo cenno senza manifestare la nostra compiacenza al vedere tanto aggraditi e debitamente 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 possano essere i vantaggi che se ne coglieranno si indovina di leggeri da chi non ignora essere affidato l'insegnamento del provido Istituto a maestri e a professori benemeriti e chiari per non volgar fama, tra quali è primo a giusto titolo l'illustre autore della *Giulietta* e *Romeo* (1).

Un dilettante.

(1) *Oltre i signori allievi nominati in questo articolo, si distinsero 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 Polledro.

Il cantico che sciolse Davidde minacciato da Natanno dello sdegno di Dio per i colpevoli suoi amori con Betsabea, esprimeva in così umile e commovente modo i sentimenti di un animo pentito che ben a ragione la Chiesa lo pone sulle labbra de' fedeli nei giorni consacrati alla penitenza e al digiuno. Parve per lungo andare di secoli malagevole e quasi impossibile cosa agli ingegni musicali il vestire il salmo 50.°, quarto penitenziale, conosciuto comunemente sotto il nome di *Miserere*, di armonie e di concenti 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 eseguito ogni anno nel mercoledì Santo alla Cappella Sistina, fu persino minacciato di anatema chi avesse osato di pigliarne 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. Mercè quest'inaudito artifizio, quel decantato lavoro fu stampato a Londra nel 1771 e nel 1810 fu fatto di ragion pubblica a Parigi nella collezione dei Classici. — Dopo un sì lungo volgere d'anni, dopo un sì strepitoso successo, l'esimio prof. sig. Polledro ha pur egli tentato quella via che ha guidato l'Allegri alla celebrità. Il *Miserere*, delle cui parole il Polledro ha ben addentro ponderato lo spirito e penetrato la forza, e che sotto la sua direzione fu eseguito dalla Regia Cappella di Torino il dì 11 andante, fu giudicato lavoro squisito, perfetto. Le melodie quando gravi, quando patetiche e 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 di quelle risuona la voce di chi implora pietà, di chi confessa la colpa, di chi esalta la misericordia celeste colla speranza di ottenerne il perdono, e che ne' suoni che l'accompagnano non riconosca, quasi direi, le portentose melodie che traeva dall'arpa l'ispirato monarca. — Ben altra volta con non adeguati concetti bensì, ma con sincerità di cuore, ho tentato di tessere un encomio ai pregi di che il Polledro va bellamente fornito (1), ora asserirò 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) *Vedi 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 *Muette de Portici* ha dato ultimamente alle scene dell'*Opéra Comique* a Parigi questa sua nuova produzione, intorno alla quale riportiamo compendiato il giudizio che ne recò il sig. Blanchard nel N. 6 delle *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, cziandio 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 partirsi, precipitosamente si sposa ad 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 povero 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 Ispagna, e giunto al campo francese trova la sua donna (che egli non conosce) presso il giovane ufficiale divenuto cavaliere di Vilhardoin, 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'adopera 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 Vilhardoin divenuto ancora marchese di Villaviciosa. Cotesto pasticcio drammatico, d'intrigo veramente spagnuolo, immorale 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 Munos intendente del duca, uomo pauroso, ed a sua moglie Margherita confidente della duchessa.

Il signor Auber, secondando l'importanza, e 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 que' pensieri melanconici propri di un artista di prima classe che è per finire la sua gloriosa carriera. Invano 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 ed ingiusto il fargliene 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 sè, e male posto in iscena.

Le nozze e la fuga del duca d'Olona sono i punti più inspirativi per la musica, e il maestro se n'è prevalso con destrezza, non però da compositore 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 si per musica che per effetto drammatico. Principia con un coro religioso, che intreccia il suo mistico canto col suono strepitoso delle trombe, del tamburo, e della moschetteria, perchè ivi presso s'impegna una battaglia; e intanto il pauroso Munos giunge spaventato, e mesce le sue preghiere in recitativo *parlante* alle preci del coro, e l'effetto n'è maraviglioso. Segue un altro coro di soldati che finisce in un orgia, che non è se non lodevole. Il gran duetto fra il cavaliere Vilhardoin e la duchessa d'Olona, è un pezzo di gran passione e di bel carattere. Il rondò del cavaliere:

O bonheur de cieux
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 stromentato. Il coro: *O France. ô ma patrie!* termina degnamente quest'atto bellissimo.

Il terzo atto ha un bel quartetto; e lo scioglimento del dramma è felice si per la scena, e versi, 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 ridomandata sola alla scena 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 guari 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 Möser solennizzò, 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 e *do* maggiore colla *Fuga* e coll'*overtura* del *Flauto magico*. Si diede inoltre due volte il *Don Giovanni* con teatro pieno.

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

— Lipsia. 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 cantò anch'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 colezione, alla quale S. M. degnossi prender parte in compagnia di alcuni personaggi eminenti e di varj artisti di primo rango. Il Re scorgendo Moscheles, gli si avvicinò e gli manifestò il piacere che provava nel riverderlo, 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 colezione 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 maraviglioso 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 ami 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 dei correnti mese, nella sala *Vivienne*, ha raccolto i suoi ammiratori ed i suoi detrattori per assistere all'esecuzione di varj suoi pezzi istromentali 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 funebre* composta per le translazioni delle ceneri delle vittime di Luglio e l'inaugurazione della colonna della Bastiglia, emerse nobile e potente elegia musicale, e profondamente scosse l'uditorio. Nell'*Harold* sinfonia con viola principale è la bellissima misteriosa marcia de' pellegrini, il capolavoro di Berlioz, appassionato ed originale artista, che ad ogni costo volendo andar in traccia di novità qualche volta devia dal retto cammino.

Beethowen o 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 l'altz*, noto pezzo di pianoforte diligentemente istromentato dall'autore dell'*Harold*.

— Cavallini, il sommo clarinettista italiano gentilmente assecondato dalle Grisi e Persiani e da Lablache e Balfe, nell'ultimo giorno di Gennajo 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 distintissimo 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 *Dardano* di Sacchini, e di *Don Magnifico* di Rossini.

— Cherubini, il Nestore de' compositori di musica, ha dato la 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 *Messager* annunzia che Auber surrogherà 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 compimento della Cattedrale di Colonia, gli altri dieci per proprio conto. La smania di sentir Listz ivi era tale che, appena finita un'accademia, tutti i posti, quand'anche a prezzi assai elevati, erano tosto ritenuti per la susseguente, di modo che alle ultime moltissime persone non poterono esser ammesse per mancanza di posti. Diessi 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. Essi si meritò le maggiori distinzioni sì dalla Corte che da' personaggi i più eminenti per cariche o per talento.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

N. 9. DOMENICA 27 Febbrajo 1842.

- *La musique, par des inflexions vives, accentuées, et,*
- *pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les pas-*
- *sions, 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 sen-*
- *timents 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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà Antologia classica musicale.

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.° 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.

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 teutonisme ».

Ph. Chasles.

I grandi compositori, che variamente contribuirono ai migliori incrementi del melodramma, voglionsi 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 fantasie 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, Beethowen, 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 primi la 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 oltramontani, 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 scentifico 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 addotto 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 vogliano 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 domiciliò, moriva poco dopo lasciando il figlio suo in tenera età e privo di beni di fortuna. Molto negletta sorti l'educazione di questo fanciullo, ma la natura gli aveva fatto il dono prezioso dell'istinto musicale. Si potè 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 potè 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, allorachè si decise, nel 1736, 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 arringo 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 meditatene 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 *Demoofonte*; poi nel 1743 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 1745. 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 ne' 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 procacciò l'amicizia e la relazione di parecchi distinti letterati del suo tempo, e alla loro conversazione ed alla lettura di molte classiche opere, attinse 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 tardo 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 vantar 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. Allorchè 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 meditatone l'alto e severo stile, manifestava il suo culto a quel genio potente attribuendo al medesimo il merito incomparabile d'avere 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 assoggettar 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, continuate, 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, anzichè una notizia biografica risguardante 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 situazioni; 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 nirabili 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, Beethowen, 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, erasi 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 sè 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 ingiugneva 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 veniano 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' di 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 aveano ottenuto, e col migliore artifizio che potè le incastrò 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 non da altro che dalle strettezze del maestro forzato a far olocausto del suo buon senso alla mercenaria avidità dell'impresario, 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'assioma dell'arte che noi al presente consideriamo come vieto 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 intravvedeva 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'espression 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 concorrano 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 or menzionate recò Gluck molto innanzi la riforma del suo stile. Ogni novella produzione della sua penna era un passo di più ch'ei moveva 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 sè 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 acconcie 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 ei sarà salvo, mossa da eroico affetto si propone di compire volontaria il magnanimo sagrifizio? 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 giugnesse mai! Al solo udire il primo motivo, lo spettatore già presente tutto l'effetto della scena che si svolgerà dinnanzi a lui. La perfetta gradazione osservata nelle sensazioni dei cori di demonii, 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 (1) ».

Ora per conto nostro vogliamo far osservare con quale sceltezza e sobrietà di mezzi sia in questo pezzo vivamente trattegiato il carattere della scena in cui si mescono e si alternano il patetico e il terribile. L'istromentazione robusta senza essere romorosa, 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 demonii, 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 *No* ripetuto con tetra ostinatezza a interrompere i patetici accenti del supplicante; ma poi a poco a poco le patetiche melodie dello sposo di Euridice scuotono perfino quegli animi inesorati; il fragore ad arte irrequieto e insistente dei ritornelli stromentali si viene sedando; i latrati di Cerbero, espressi da un gruppo di note de' violini e delle viole gittati ad una sola arcata, si tacciono. E 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 *Inno sacro* di Manzoni!

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

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

TEODORO DHÖLER

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

Per comune consentimento in Italia, Francia ed Inghilterra Teodoro Dhöler vien annoverato nel rango delle *pianistiche* sommità dell'epoca. Senza un merito trascendente non puossi aspirare ad un tanto onore. In fatto questo artista sommamente distinguesi 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, lasciasi predominare dalla smania di sorprendere, e ad un tale scopo sagrifica 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, eccettuatone 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 ravvivatore dell'inventiva, che cosa è mai la musica? . . .

Frattanto, astrazion 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 studii 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 studii 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 incrocicchiare 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 inspirazione 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 annunzio una terza ed ultima accademia (1). *C.*

(1) 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 *Saffo*. - 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 Beriot sulla *Sonnambula*, che fu meno applaudito dell'altro sulla *Norma*.

RASSEGNA MELODRAMMATICA.

L'ODALISA del maestro NINI, il BELISARIO 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 sufficiente garbo. Ma certo

(1) *I. R. Teatro alla Scala, le sere del 19 e 22 febbraio, 1842.*

sarebbe a desiderare che l'ingegno medesimo mostrato dal maestro a ben contornare alcuni periodi staccati e a dare venustà e grazia al disegno di molte cantilene gettate qua e là poco più che alla ventura, ci lo avesse posto a coordinare la forma dei pezzi in guisa che meno apparisse quel non so che di rotto e di scomposto che domina nella più parte di essi. Non è già che noi vogliamo porre in dubbio che il sig. Nini manchi di dottrina e non sappia insegnare a molti che cosa si debba intendere per bella e corretta fattura musicale di un' aria, di un duetto, di un terzetto... ma certamente nella sua nuova partizione non sapremmo trovare un solo pezzo le cui diverse membra si colleghino e si intreccino tra esse con quell'ordine, con quella chiarezza e nobile eleganza e severità di stile che fanno mirabili le composizioni de' grandi maestri. Ed all'incontro non troveremmo difficile l'additarne parecchi ne' quali le impreparate sospensioni e ritardi, i repentini passaggi di tuono e i troppo vicini mutamenti di tempo appaiono più presto necessitati da quella fluttuazione della fantasia e incertezza della scienza cui indarno accorre a sussidio il volgare artifizio degli effetti di convenzione.

I pezzi melodrammatici che a nostro giudizio stanno più saldi contro ai rigori della critica, non sono già quelli ne' quali vi ha una tal quale abbondanza di idee appena sbozzate, ed ove certe frasi melodiche quasi vergognose della loro magrezza si appiccicano in coda le une alle altre, non per logico sviluppo, ma solo per determinare una certa lunghezza e distribuzione, prestabilità di tempi, di cadenze, di piani e di forti, ed offrir modo al cantante di far bella mostra delle sue corde, ec.; bensì quegli altri ne' quali anche con due o tre soli pensieri più o meno nuovi si elabora da sè stesso e senza sforzo od intoppo il naturale svolgimento della composizione e si compisce nelle sue proporzioni più giuste. Si dirà che vogliamo dettare dei precetti, ma noi preghiamo ad avvertire che non facciamo che esprimere la nostra opinione; libero ad ognuno adottarla o respingerla.

Se non abbiamo a congratularci coll'autore dell'*Odalisa* dell'aver dato prova di molto sapere nello stendere i suoi pezzi con disegno tutt'altro che corretto, tanto meno troviamo argomento a dargli lode di ciò che auzitutto vorremmo notare nelle composizioni di que' maestri che si producono sulla gran scena della Scala; e vogliamo dire il carattere melodrammatico, ossia quella speciale impronta per cui le diverse parti di un' Opera, anzichè distinguersi l'una dall'altra per un certo quale formalismo materiale, vogliono essere diversificate da una fisonomia tutta propria che debbe apparire ispirata alla fantasia del compositore dalla intenzione dominante nella scena cui egli appone la musica.

Per amore del vero però è a dire che in qualche pezzo, p. e., nel primo coro de' *Zingari*, il signor Nini lascia scorgere di avere tentato questa specie di effetto, ad ottenere il quale il maestro non dee accontentarsi di lasciar correre giù dalla penna i pensieri tali e quali si affacciano alla sua immaginazione, ma è duopo che colla meditazione soccorra a determinare se più o meno si convengono a quel dato punto scenico e se si assimilano perfettamente al concetto del poeta. I grandi capolavori musicali dell'età nostra, que' pochissimi cui è riserbata una durevole fama, sono principalmente distinti per quest'importante pregio, e ciò che in essi più si ammira è l'impronta caratteristà ingiunta al tutt'insieme dall'indole del soggetto drammatico e dai rapporti di tempo, di luogo, di costumi, ec., cui il fatto è riferito, e alle singole parti dalle condizioni peculiari di ciascuna scena, dalla varia natura e umore de' personaggi, dal vario contrasto d'azione in che son posti tra essi, ecc. Veggansi il *Don Giovanni* di Mozart, il *Mosè*, il *Guglielmo Tell* di Rossini, gli *Ugonotti*, il *Roberto* il *Diavolo* di Mayerbeer, ec. e per scendere un tantino più basso osserviamo le due nuove Opere che di fresco furono date sulle nostre scene: la *Maria Padilla* e la *Saffo*: nell'una e nell'altra gli illustri maestri si curarono anzitutto di dare una tinta caratteristica ai diversi pezzi, e di modificare i diversi movimenti della loro immaginativa a seconda delle varie impressioni che doveano svegliare nello spirito dello spettatore. E quanto al signor Pacini in particolare, se a giudizio de' buoni conoscenti, dalle ultime sue Opere udite alla *Saffo* segnò un passo gigantesco sulla via che guida ad una celebrità non effimera, a che cosa altro il deve se non allo studio posto, non solo di far cantare più o meno gradevolmente i suoi attori, ma sì di farli cantare nè più nè meno al modo che si richiedeva dalle qualità distintive del soggetto offertogli dal poeta, così che ottenne di imprimere al suo bel lavoro una fisonomia propria, e per la quale non si confonderà con tante altre Opere della giornata scritte senza meditazione e buttate giù all'infretta per soddisfare la grande brama di novità musicali che agita il pubblico italiano.

Forse anche il signor Nini subì l'influenza di questa dannosa condizione in che troppo spesso sono posti i nostri meno oscuri maestri; o fors'anco il *libro* gli si offriva povero di intenzioni drammatiche ben determinate e svolte con pensato e non apparente artifizio. Diremo a questo proposito che il signor Sacchéro è giovine di bell'ingegno, ma o ci inganniamo a gran partito, o ne sembra che non siasi ancora formata una giusta idea delle condizioni poetiche che voglionsi curare anzitutto in un'azione acciocchè si presti felicemente ai grandi e svariati effetti della composizione musicale. A provare per esteso quanto qui affermiamo si vorrebbe un apposito articolo, e al caso non mancheremmo di stenderlo: ora ne basti accennare, per esempio, che dal carattere di *Albo* avrebbe potuto il poeta trarre molto miglior partito e per l'interesse del dramma e per quello della musica solo che si fosse studiato di conservarlo sotto quella sembianza di semiselvaggia fierezza e di appassionatezza ognora ma caratteristica di che seppe improntarlo nelle prime scene. Anche la maestosa figura di *Giovanna*, che si drammatica si presenta nella storia, mancò poco meno che del tutto sotto il pennello incerto ma pur brillante del signor Sacchéro; non parliamo di *Odalisa* la protagonista, che per verità in questo melodramma (il cui soggetto ne pare richiami alla memoria la *Maria Tudor* di V. Hugo) è poco meno che passiva. Questi sono difetti importanti in un libro per musica, perchè lasciano indeciso il maestro, al quale non rimane che la meschina risorsa di attaccarsi ai piccoli effetti melodici, e al ripiego delle casuali sortite de' cantanti, più o meno buone secondo che sono più o meno felici e caldamente ispirati i parziali slanci della dizione poetica e l'incalzar del dialogo. Pregi di questa seconda qualità non ne mancano nella *Odalisa* del giovine Sacchéro, e ciò ai poveri tempi che corrono pel melodramma italiano, è pur qualche cosa. Delle locuzioni scorrette, e delle figure rettoriche un po' strane, noi non crediamo necessario occuparci sul serio perchè sono più proprie del dominio della critica meramente letteraria.

Si dirà che queste nostre osservazioni sono troppo sottili e sofistiche, ma a nostro giudizio, trattandosi di un'Opera nuova che si produce sulle scene di uno dei primi teatri del mondo, non sono mai sovverchie le esigenze. Se avessimo ad occuparci delle nuove partizioni che si scrivono per le piccole scene de' teatri delle province e delle borgate, lasceremmo da un lato la severa critica estetica che ci siamo ingeguati di adoperare coll'egregio signor Nini e col suo bravo collega il Sacchéro, e forse ci acconteremmo di notare la minore o maggior bontà de' motivi e delle cantilene, e d'altre simili futilità delle quali ogni menomo compositoruzzo che sappia rubare nelle vecchie partiture e nelle composizioni strumentali non note al pubblico, può fare sfoggio dal più al meno. - Ma il nostro è un caso ben diverso, e ciò diciamo per far onore ai nostri criticati.

Ripetasi lo stesso press'a poco nel proposito de' signori cantanti di quest'Opera. Dacchè ci si appresentano sul vasto palco dell'illustre nostro teatro abbiamo diritto di pretendere qualche cosa di più che non due o tre felici sortite, otto o dieci frasi melodiche modulate con grazia, o se volete anche un intero *andantino*, una *cabaletta*, una *cadenza* o che so io, cantati con gusto e buon metodo...

E in proposito dell'*Odalisa* chi pigli a lodare per queste menome cose il tenore sig. Saivi, la signora Abbadia, la signora Brambilla, ec. che altro farebbe se non impiccolire la loro importanza di attori cantanti di primo rango? Vorremmo avere potuto udirli un per uno nella interpretazione sentita e pensata di parti concepite con filosofia e con estro dal poeta e dal compositore (come, p. e., è il caso del *Belisario*) e allora non avremmo scrupolo di abbondare di larghi elogi! A ciò s'aggiunga che per la buona esecuzione di un'Opera anche cattiva non bastano le belle sortite parziali e isolate or dell'uno or dell'altro cantante, ma si vuole il beninsieme, l'accordo perfetto, l'intelligente concertazione!... E in tal proposito quanto alla prima recita dell'*Odalisa* ci si permetta un profondo silenzio.

Il *Belisario* dell'illustre nostro Donizetti vuolsi annoverare tra le poche Opere italiane che in questi ultimi tempi potemmo veder concepite con vigoroso proposito drammatico musicale. Se questa Opera non fosse già da un pezzo in proprietà del Teatro, vorremmo assoggettarla ad una parziale analisi, nella quale crederemmo agevole far manifesta la verità di quanto abbiamo detto altra volta parlando del medesimo Donizetti, che, cioè, le ispirazioni del compositore sono sempre vive, originali e caratteristiche in ragione diretta della maggiore o minore portata poetica del concetto offerto alla sua fantasia dall'estro del drammaturgo. Fors'anco troveremmo a notare alcune negligenze, alcune trascuranze di effetto, e diversi punti scenici trattati alla sbadata, e ne' quali l'austerità di stile rigidamente osservata ne' pezzi principali e al tutto perduta di vista. Ma tutta la parte di *Belisario*, il vecchio eroe romano che dai trionfali clamori della gloria guerriera, vittima di un viluppo di imprevediti casi, piomba nella sventura, e, cieco, errante per deserti paesi, non ha che i teneri affetti di una figlia che lo conforti nel doloroso abbandono, indi tardi vendicato spira all'ombra delle bandiere imperiali da lui guidate tante volte alla vittoria, tutta questa bellissima parte è svolta con molta filosofia e colorita con quella savia abbondanza di pensieri musicali che costituisce l'unità nella varietà, importante canone sì poco osservato nelle Arti imitative.

Per una parte sì pensatamente concepita vuolsi un cantante di primo valore che a tutto il prestigio del musicale linguaggio sappia accoppiare quello dell'azione.

Il signor Ronconi non è il primo artista che tra noi rappresenti il carattere di *Belisario*, le diverse modificazioni psicologiche del quale già altri prima di lui mirabilmente interpretò. In quali punti egli superasse il suo antecessore, e in quali altri rimanesse forse al di sotto, si dirà in altro apposito articolo se l'abbondanza delle materie ce ne lascierà il luogo. Ne basti intanto accennare che i movimenti di affetto, non che tutte le frasi nelle quali richiedesi vigore di pittoresca espressione, furono da lui molto vivamente colorite. È vano il dire dell'eleganza e purezza del suo canto; in questo proposito speciale, che in una parte come quella di *Belisario* e di necessaria ma non principale importanza, si può essere certi che il signor Ronconi non manca mai.

L'egregio Donzelli, artista dotato di qualità tutt'altro che comuni ai giorni nostri, ha interpretata con molta energia (talora anzi forse sovverchia) la parte appassionata del giovinetto guerriero che *Belisario* reputa il solo degno di raccogliere la vittoriosa sua spada. Con artifizio superiore ad ogni lode egli sa nascondere la poca flessibilità di una voce di tenore se non freschissima, certo piena di colorito e di vigore.

La signora Brambilla nell'affettuosa e tenera parte di *Irene* trovò delle tinte piene di garbo, e ricordò i suoi giorni più felici.

Desideriamo di aver presto argomento d'intrattenerci a lungo della signora Strepponi, cui finora il pubblico non fu nè doveva essere largo de' suoi favori. *B.*

BIBLIOGRAFIA MUSICALE

COMPOSIZIONI DI ANTONIO BAZZINI

ART. II (1).

Musica Vocale.

Il sig. Bazzini fino al presente non fece di pubblico diritto, in genere di musica vocale, che sei composizioni da *camera*. *Il Gondoliero*, *La Sera*, *All'Amica lontana*, *Barcarola Impromptu*, *La Melanconia*, *L'Amo e il Bacio* sono i titolari di questi sei componimenti, ne' quali tutti riscontrasi giusta conoscenza di canto, retta espressione della parola, sufficiente originalità e costante eleganza. Come nella musica istrumentale, da noi già accennata in altro articolo, così pure in questa, trascorreva un bel tratto di tempo, principalmente dalle prime alle ultime di queste *Romanze*, ed anche in questo caso appare nelle prime due l'incertezza del fare e la troppa apparente imitazione di Bellini più che d'altri; ma a contare dalla terza in avanti si chiarisce sempre più evidente lo sviluppo pieno di idee proprie e non comuni. Tuttavolta riscontriamo anche nella prima una cantilena sparsa di una omogenea melanconia e nella seconda un canto dolce e ritirante con giustezza il significato della parola. Ma vuolsi osservare nella terza molto maggiore finitezza; e in essa oltre un canto assai pieno d'espressione sono a lodarsi gli accompagnamenti, per altro forse più convenienti ad un complesso di strumenti d'arco che non al pianoforte.

La quarta che è la *Barcarola Impromptu*, la quale se non è, deve almeno dal suo titolo supporsi improvvisata, è a nostro giudizio la più gentile e spontanea fra tutte queste sei composizioni. La cantilena è suffusa di una tinta pressochè aerea, e l'accompagnamento molto più accurato di quanto ad un improvviso si convenga, le presta grandissimo risalto. È questa davvero una cara *Barcarola*.

Anche la romanza *La Melanconia* ha il pregio di molto sentita espressione, ma oseremmo giudicarla mancante di quella unità o piuttosto condotta di pensiero che abbiam dovuto condannare anche in alcune opere istrumentali del medesimo sig. Bazzini. Inoltre l'accompagnamento è pochissimo variato, sicchè induce una tal quale monotonia nell'insieme del pezzo. Quanto alla tessitura vocale, sembra a noi che la si elevi un po' di troppo nell'ultimo *maggiore*, che pure si abbellisce di una gradevole melodia. Non ci gradirono gran fatto i bassi dell'ultimo rigo della 4.ª pagina che ne parvero poco felici.

L'ultimo di questi sei pezzi si è il Duettino l'*Amo e il Bacio*, il quale ne pare non sia da stimarsi da meno degli altri per vaghezza di melodie, d'armonia d'accompagnamento, ma dobbiamo confessare che in esso ci parve stucchevole la replica ostinata di que' due versi *Vieni coll'amo al margine I pesci a depredar*; i quali sono, senza esagerazione, da ambe le parti cantanti, replicati una trentina di volte almeno. Di certo ella è questa una astrazione imperdonabile, non fosse altro per la semplice ragione che il pezzo ne riceve un effetto quasi ridicolo, sebbene per buona e corretta composizione potrebbe a buon diritto giudicarsi tutt'altro.

Ponendo ora da un lato il pungolo della critica, ci sia lecito osservare che nessuno de' nostri contemporanei istrumentisti trattò il canto con un fare così sicuro, e che ove piaccia al Bazzini dedicarsi a cose anche di maggior rilievo, certo egli il potrà, come colui che nelle or lodate composizioni ne diede saggio non dubbio di un ingegno atto a più maschi e vasti concepimenti.

A. M.

(1) *Vedi il N. 7 di questa* Gazzetta.

NOTIZIE VARIE.

— Sonvi pochi esempj di una voga simile a quella ottenuta dai *l'enticinque studj progressivi diligentemente digitati per pianoforte*, composti da Francesco Hunten. Coloro che già li conoscono s'accordano tutti nell'apprezzare la rara utilità di questi eccellenti Studj. - Anche il celebre Bertini sta per pubblicare una nuova *Opera di Studj* che tutti quelli che si esercitano sul pianoforte vorranno procurarsi: tanto il nome dell'autore per siffatto genere di musica didascalica è benemerito all'arte.

— Varj giornali parigini confermano la notizia della nomina del maestro Auber alla direzione del Conservatorio di Parigi. Il ministro accettando la demissione di Cherubini, come già si disse, ha nominato l'illustre compositore a commendatore dell'ordine reale della Legion d'onore. È il primo caso che un maestro di musica in Francia abbia ricevuto una tale onorifica distinzione.

— VIENNA. La piccola sorella dell'acclamata fanciulla pianista Sofia Böhrer ne' passati giorni fu oggetto di singolare stupore. Questa bambina di circa sei anni in varie società suonò alcuni pezzi sul pianoforte con una grazia, facilità e sicurezza veramente miracolose.

Il primo concerto del rinomato pianista Dhöler è quivi già annunziato per la mattina del giorno 10 Marzo nella sala del Conservatorio.

— MADRID. Dopo che Fétis pubblicò la sua *Rivista musicale* ad imitazione della *Gazzetta* di Lipsia, nella maggior parte delle capitali d'Europa sorsero de' giornali di musica. Da qualche tempo anche a Madrid compare un foglio intitolato, *La Iberia musical* che sembra redatto con mire assai lodevoli e chiamato a render degli importanti servizj alla musica in quel paese.

— BERLINO. Quella università ha insiguito Listz del titolo di *Dottore in musica*.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

NB. Si unisce a questo foglio il pezzo N. 2 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 DI MILANO

N. 10. DOMENICA 6 Marzo 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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

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 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.

« *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.

SUONATA QUASI FANTASIA

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

Unito a questo numero della nostra Gazzetta presentiamo a' nostri cortesi associati, come già abbiamo annunciato, un pezzo per *pianoforte solo*. È una suonata 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 è gemma inestimabile? L'autore istesso la intitolò 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 invilito al giorno d'oggi, chè le composizioni le più abbiette non si ha vergogna di fregiarle del presuntuoso nome di *fantasie*! 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 *crescendi* 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 sentì certamente al pari di noi le bellezze di questo componimento. Egli è Bellini, il quale non credette umiliare sè 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 abbiam 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 (*a*).

(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 viventi più conosciuti aggiugniamo che con alcune poche note un nostro collaboratore ha procurato di supplire alla imperfezione dei rapidi e poco diligenti cenni 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, allorachè nel continuare gli articoli della storia del melodramma, avremmo 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 (1). 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 Pollarolo, di Caldara, di Gasparini e di Lotti. Nel XVIII secolo non si annovera altr'uomo di ingegno superiore in questo genere tranne Galuppi (2). In questo medesimo secolo Firenze potè 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 potè menar vanto fino al presente di verun compositore illustrato dalla scena (1), e il suo Conservatorio non corrispose alle speranze che aveva fatte concepire sotto questo speciale aspetto (2). 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'I. R. Conservatorio. Già da due anni questo giovine artista fece le prime sue prove sul teatro Carcano, indi alla Scala, nell'*Esmeralda*, nei *Corsari* ed altre Opere (3). 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 osservasi nelle prime produzioni di un ingegno non ancora maturo, e che difficilmente si addurrà 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 proferire un imparziale giudizio. Il primo che compì i suoi studii a Parma si fece chiaro coi *Due Figaro*, Opera composta pel Teatro di Torino e con buon esito rappresentata l'autunno dell'anno 1839. L'*Aretino* 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 (4). Il signor Mabellini fece i suoi primi studii

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

(1) Questa proposizione è erronea ed apertamente contraddicente colle citazioni dell'istesso Mons. Fétis. Anche ne' secoli XVIII 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 mai europea.

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

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

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

(3) L'udinese Mazzucato non intraprese i suoi studj 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.

(4) Il maestro Speranza dopo l'*Aretino* non ha fatto altra caduta che nello scorso carnevale a Lucca col *Postiglione di Lanjoumeau*.

musicali a Firenze. Alcuni ricchi abitanti di questa città concorsero a somministrare la somma necessaria a dargli i mezzi di recarsi a compire 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 dovea 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 1839 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 Torrigiani 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 ci si produceva sulla scena allorachè 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 Torrigiani 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), nè 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 *Maresciallà d'Ancre*, la qual gode di qualche

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

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

(3) Morì al principio del corrente anno, e a parer noi stro 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 Buzzolla.

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 ci li aveano 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 potè 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 facoltà, rinvigorendosi nella dottrina a forza di gareggiare co' suoi rivali e correggendo i proprii 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 1793 e figlio di un musicante di qualche merito. Era egli già distinto artista all'età di diciesette 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 (1). Per lungo tempo godette fama di dotto armonista, sebbene possedesse ben meglio le tradizioni scolastiche anzichè la vera dottrina d'un professore. In molto giovine 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 1838 non procacciarono a Raimondi altra maggior riputatazione 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!

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

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'*Opéra-comique* francese. Sgraziatamente quello spartito contiene delle rimembranze dell'*Inganno 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 giovine 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 1838. Vi si notarono alcuni graziosi pezzi; ma *Alfonso 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 ricinto 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 1837. Abbenchè si notasse di inesperienza questa prima partizione del giovine 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* (1).

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*.

tobre 1839, poi l'*Osteria di Andujar* nel mese di settembre del 1840, e per ultimo *Cristina di Svezia* il 21 gennajo 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 mancanti 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 allorachè si recano ad udire una musica ci vanno preparati a ricevere delle impressioni passionate 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 pei 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 facciamoci 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 temere de' rovesci a volersi cimentare a sperimenti di novità. Non vi ha via di mezzo per essi; o è necessario che la natura li abbia dotati di un genio sovverchiante 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 (1). Il perchè in Italia non vi ha mai, a dir giusto, che un solo stile (2), 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 sì 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 1839 senza buon effetto; il signor Siri autore di *Recimero* 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 vuolsi 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 fe' 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 1834, 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. Hiller, 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 1835 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 1833 ed un'altr'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 dì d'oggi l'esistenza di quest'uomo è ancora un mistero; ma io penso ch'ei 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 (1)!

FÉTIS *padre*

Direttore del Conservatorio di Bruxelles.

(1) Consentiamo in queste opinioni del signor Fétis, dedotte, 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 imporne 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. *D'Est.*

(2) 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.

(1) 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 tacciato di tutt'altro ma certo non di *sterilità*. Quanto alla *maledizione* di cui ci 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.

Chiudiamo le nostre note, gettate là senza alcuna pretesa, coll'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 Ricci - Coppola - Mandanici - Persiani - Gabussi - Marliani - Conti, ecc.

TEORICHE MUSICALI

DELL'ISTROMENTAZIONE

ART. III (1).

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'oggidì 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 nondimeno alcuni passi dei concerti di Beethoven avrebbero dovuto por 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 dissotto 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 eseguiscono 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 dissopra di questi freme 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 sifidea del pezzo. Se al contrario il pianoforte abbandoni gli effetti dolci per voler gareggiare di forza coll'orchestra, in tal caso è compiutamente sagrificato. 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 sufficentemente 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

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

aver ponno le note d'un arpeggio e la diversa sonorità che ne risulta. E specialmente ei debbe sapere usare in buon punto i pedali. A questo proposito noi dobbiam 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' reputano 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 doppii maggior attenzione a determinar il posto e la durata di certi effetti, a indicare questo o quel movimento, a disegnare 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 deplorevoli disordini. Debb' 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 unicorde; 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. È 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 meditabondo e l'appassionato e veemente. Tutto sta nel saper farli parlare. A me sembra impossibile indicare in che modo il compositore possa ottener tanto effetto; è fuor di dubbio che una specie di particolare istinto vale solo a soccorrerlo a ciò, nell'atto di scrivere.

Ormai i violini sono atti ad eseguire tutto ciò che si vuole. Suonano essi sugli 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' indicare 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 cosi fatte occasioni accade talfiata che, uniti all' unisono i violini, se vuolsi aumentarne la forza coll' aggiungnervi 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 disegnarsi 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 allorachè 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 feminina 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 ottener 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 ponno essere concertati in deliziosi accompagnamenti.

I cosi 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 cosi 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 sorti 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 co' suoni ordinarii. 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 quelle del *suono reale* (allorchè trattisi 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'impiegar simultaneamente tre segni per un solo suono; senza tale precauzione l'esecuzione non sarebbe che un inestricabile labirinto, nel quale l'autore istesso 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 pizzicar 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 Beethowen, nessuno erasi provato a scrivere delle frasi

SEGUE NEL SUPPLEMENTO.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.
Contrada degli Omenoni N. 1720.

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. Dobbiamo però confessare che l'arte del *pizzicato*, dalla quale si buon partito cavar potriano i compositori, è ancora pochissimo famigliare alle 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 allorchè 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 schioppettio che a malappena si distinguerebbe ove i violini fossero in piccol numero per essere troppo debole e di breve durata la vibrazione sonora ottenuta con simil mezzo (1).

(*Sarà continuato*).

(1) L'esperimento di cui fa qui cenno il sig. Berlioz fu tentato da lui medesimo in una sua sinfonia fantastica. Alla raccomandazione che fa egli stesso di ricorrere a simili mezzi di effetto stromentale se non assai di rado noi aggiugniamo la nostra, persuasi come siamo che in fatto di innovazioni straordinarie ogni menomo 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 teorie stromentali da lui esposte 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 gittati qui e qua, perchè escono dall'ordinaria sfera delle idee abitudinali 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 ardita 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'audace varietà di tinte che valga a spaziare ne' più intentati recessi dell'imitazione musicale. Se per caso alcuna volta le sue prove non riuscirono all' intento ch'ei si propose non è da appuntarsi di ignoranza o di povertà di fantasia, ma si di soverchia temerità. - Per conto nostro dobbiam confessare che in fatto d'artisti, più ne piacciono coloro che per impeto d' animo eccedono in ardimenti, anzichè quegli altri che, limitati di spirito, peccano di troppo prudenza. L'arte raccoglie o tosto 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'hanno a questo mondo persone eminentemente festevoli, 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 sparnazzano, 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 inspirazioni fuori di qualche dazio, e poi fanno echeggiare in Milano la loro gioia copiosamente innaffiata 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 diritta o la sinuosa, se per la breve o la lunga, poco importa, giacchè sapendo essi benissimo che tutte le strade conducono a Roma, non v'ha motivo di credere che non conducano parimenti a Milano.

Non sì 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 intuona a tutta gola il favorito ritornello.

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

Altri cantori poi che non possono trovar scuse o pretesti della loro gaiezza campestre per modulare 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'imaginano, colla miglior buona fede del mondo, di uscir caldi ancora dal nostro teatro alla Scala! Chi il 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 cogli 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'averno da disgradare le gatte di gennaio; note che non si posson 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 giudizii che s' odono all' intorno su questi due elementi musicali sono così disparati, incerti, cozzanti, che mal ci trarremmo 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 nè l'una innalzi troppo, nè 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, nè Anfione per farsi seguire dai delfini componeva delle fughe. Pare pertanto certo che la *melodia* essendo più antica debba anco essere più naturale, più adattata 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 incivilite che noi udiamo quella riunione di suoni in accordi, quella struttura elaborata di parti con parti, chiamata *armonia*.

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

Udendo le composizioni di Haendel, di Bach, di Haydn, di Beethowen, di Mercadante, e di Berlioz, appena la nostra mente giunse 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 aizzare 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 passione? Il calcolo può egli venir sostituito all'effetto? ... Queste ed altre tali ragioni van ponendo in campo taluni, nè 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 cotesta sensazione è ella durevole, incisiva, oppure non è piuttosto una vellicazione fuggitiva, e che appena provata si dilegua senza lasciare dietro di sè un'eco, una riflessione?

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

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

Eppure le sinfonie d'Haydn non sono esse produzioni immortali? la fantasia melodica non va forse in esse del paro colla potenza strumentale? Ecco un altro paradosso. Lo stesso Haydn si sarebbe più maravigliato ancora se avesse saputo che la *Mara*, prima donna, si lamentava privatamente perchè il maestro sagrificasse la sua voce allo strepito dell' orchestra. Eppure tuttochè 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 stromentare, si malediva al fare stiracchiato di alcune sue cadenze, e da alcuni piccioli nei, che tutti poi riguardavano la pura tecnica, si traeva argomento a qualificarlo quale ignorante compositore e per poco non dissi indegno d'esser maestro. Ora però è fatta giustizia di queste chiacchere: nessuno sarà mai che contenda all'affettuoso siciliano la palma del sentire melodico specialmente flebile.

Ciò prova quanto importi conciliare le opposte opinioni di coloro che voglion 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 sè non sa trovar melodie, oppur 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 vergin ale, più celeste, più dantesca?

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

Ciò che è però indubitato si è che quella musica *frigia*, dato che venisse eseguita adesso invece di renderci epilettici, 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 duopo 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 centinaia d'anni prima dell'era volgare, gli è ben certo che dovreste vedere il povero Rossini circondato da tanta gente affaccendata 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 conchiude mai nulla.

Il disdegno che taluni maestri portano alla pura *melodia* ci pare che si possa spiegar 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 mentale, che meglio lo ispiri, e lo faccia poggiar all'alto: le combinazioni armoniche offrendo maggior tela, più vasto campo alla sua fantasia, ei vi si lascia trascinare, e si avvoltola 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 ei 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'ambedue. *T-lli.*

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 posti da dare e si disputavano i biglietti per la quarta esecuzione che doveva aver luogo il 14 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 ospitale per i poveri pastori loro confratelli della Vallata natia, 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 dirigesi 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-Blaze con argomenti non del tutto convincenti nel N. 8 della *France Musicale* vorrebbe far credere che la musica del *Devin du Village*, Opera in un atto di Rousseau, non appartiene a quel gran letteratofilosofo, 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, Pirkher 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 di giorno in giorno vadano 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 ivi già trovisi, e che la 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.

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

C. CZERNY ET L. HERZ

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

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

12 ÉTUDES

pour le Piano

PAR

C. 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.

SAFFO

Tragedia lirica in tre parti di S. Cammarano

MUSICA DEL M.°

G. PACINI

L'Opera completa per Canto con accompagnamento di Pfte. Fr. 30.

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

AEBEM

Composto di sei pezzi di Canto per Camera

DEL MAESTRO

V. GABUSSI

N. 1. **La Disperazione.** Aria per Soprano . . . . . Fr. 3 —
» 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. BAZZINI

Fr. 3 25.

IGINIA 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.°

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

ROSA DI MASSELINI

DUE RONDINI

per Pianoforte e Violoncello

DI

P. TONASSI

Cadauno Fr. 5.

FANTAISIE

pour Piano et Violoncelle ou Viola

SUR L'OPERA

LUCIA DI LAMMERMOOR

DE DONIZETTI

PAR

F. A. KUMMER

Op. 68. - Fr. 4.

GIOVANNI RICORDI

EDITORE-PROPRIETARIO.

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

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

N. 11. DOMENICA 13 Marzo 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.° 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 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.° 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.

CRITICA MUSICALE

Cenni critici sullo STABAT MATER di Rossini.

(*Dovendo recar giudizio in questa* Gazzetta *di una tra le più notevoli produzioni musicali dell'epoca nostra, ci è caro poter offerire 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 saviamente 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 e' 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 gl'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, Perti, Martini, Marcello, Lotti ec., e quelle a voci con accompagnamento d'istrumenti dei Pergolese, Iomella, Feo, Porpora, Leo, Buranello ed altri, sembrano abbandonate all'obblio. - 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'inestimabile 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 istrumentale.

Per nostro avviso tutti questi pregi trovansi riuniti nel 1.° pezzo preceduto da una magnifica introduzione, colla quale l'autore del *Guglielmo Tell* 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.° 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 giojello.

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

Questo 2.° 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 istrumentale, addicansi alla espressione di un'anima gemente, contristata, profondamente afflitta, e punta da pugnale, come dice il testo.

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

Questo 2.° pezzo ne 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 - *Quæ mœrebat et dolebat* - coll'aggiunta per altro d'ingegnosa transizione, colla quale l'illustre autore si conduce alla cadenza finale.

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

Un breve ritornello formato di mirabili accordi armonici precede il canto. Questo duetto è di bellissima fattura, si 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 abbiavi difetto nella interpunzione.

Il punto interrogante, alla fine di questa strofa, e della seguente - *Quis non posset 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 attemprate a un recitativo.

Qualche leggiera menda ne sembra anche riscontrare alla seconda battuta del N. 3. Duetto pag. 3. (ediz. Ricordi) sulle parole *Christi matrem si videret*, ove sull'accordo di *si*, ossia della dominante di *mi*, accompagnata stabilmente con ♮ 7, 5, e 3, fa passare arditamente gli accordi che formano i cantanti di 3 e 8, 4 e 6, 2 e ♮ 7, 3 e 5, 8 e 6, 2 e ♯ 4, ♮ 7 e 5, 8 e 3. 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.° *Pro peccatis suæ 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 *vidit Jesum in tor-*

mentis, dalla dominante del tono in *re* minore, al *re bemolle* 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 *la* 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 suæ gentis*. - La musica però è la medesima, compreso il canto in *la* maggiore che abbiamo sopraccennato.

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

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

Questo pezzo ne pare una composizione a mosaico. - E nel vero, trovansi uniti insieme motivi e periodi di breve durata si, ma di colore diverso l'uno dall'altro, ed alcuno anche per il tempo slegato 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 *Ina-mando* cioè *in amando*.

Pezzo 6.° 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.

E primamente, è a considerare la qualità della cantilena applicata alle parole di tinta appassionata; cantilena, figlia d'un'anima inspirata; 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 istrumentale, là dove tace 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 bemolle*, mediante semituoni, 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 dilungheremmo 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; nè faremo parola del dignitoso e caratteristico modo di canto con cui il basso esprime le parole *Fac, me vere tecum flere*, cui risponde il secondo soprano, replicando le parole suddette, però con altra cantilena assai grata ed acconcia.

Questo pezzo ne 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 s' 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, sa 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'Arti presso i diversi popoli, ecc., i quali desiderassero veder fatto cenno in questa Gazzetta delle loro produzioni, sono pregati a inviarne 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 ILLUSTRES, par UN HOMME DE RIEN (1). **Rossini, 36 livraisons. Mayerbeer, 26 livraisons.**

I fascicoli 26.° e 36.° della *Galerie des contemporains illustres par un homme de rien* che si pubblica a Parigi contengono le biografie di Mayerbeer e di Rossini giudicati ragionevolmente da quell'autore i due cardini 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 proemio che manda innanzi alla biografia di Mayerbeer chiamando a giudizioso esame la questione della musica antica presso gli ebrei e presso i greci, e concludendo che la musica presente contiene quella degli antichi, e che quello degli antichi non conteneva altrimenti la nostra. Questa sentenza, che l'autore annunzia come già pronunciata in un articolo del signor Berlioz, meriterebbe 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.

Procede 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 agio fino da' primi anni di darsi agli studii dell'arte; onde sotto gli insegnamenti di Lanka, allievo di Clementi, potè a nove anni distinguersi fra i migliori pianisti di Berlino. L'abbate Vogler innamoratosi del genio del giovane l'invitò a Darmstadt: egli volenteroso vi si recò e nella scuola di quel celebre contrappuntista ebbe a condiscepoli Ritter, Knechl, Winter, Grambascher, e l'autore del *Freyschütz* il celebre Carlo Maria Weber. Quella scuola era ordinata e diretta a fare degli allievi di gran dottrina musicale, e i nominati compositori che ne uscirono mostrano come l'effetto corrispondesse all'intendimento onde era instituita. I primi saggi melodrammatici di Mayerbeer furono *Dieu et la nature*, *La voeu de Jephte*, *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 scoraggito 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, passato 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 *Tancredi*, 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'abbate Vogler, egli si diede a tentare la maniera italiana, e colla forza del genio, col fondamento degli studii percorsi 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 Granata*, *l'Almanzor* furono con plauso inestimabile accolte dagli italiani, e finalmente il *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 ammogliatosi, 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. Da queste vicende 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 elaborata, e più cruda nella sua armonica tessitura, cede di 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 eziandio abusandone, 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, spirino quella popolarità che le renda più accette all'universale de' popoli (1).

Venendo poi *l'uomo da nulla* nel fascicolo 36.° a dare la biografia di Rossini, usa tutta la festività e piacevolezza del suo stile per ispiegare la causa del presente ozio del gran maestro, e conclude (non sappiamo quanto accuratamente) derivandola da quel savio principio: meglio essere abbandonare 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 del suo ozio odierno. 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 Don Angelo Tesei si esercitò in quest'arte sino a promettere di dover riuscire un buon tenore. L'anno 1807 fu posto sotto gl'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 sedici anni compose una sinfonia, e una cantata che gli procacciò plauso ed onore. Poscia fattosi animo si diede a pratici studii sugli esemplari di Haydn e di Mozart, e all'età di diciotto anni venuto a Pesaro, la famiglia Perticari l'aiutò sì che potè ottenere

(1) *Questa è l'opinione del nostro collaboratore; noi invece pensiamo sia da fur voto che la sempre più raffinata coltura e la cresciuta e più diffusa educazione musicale renda più agevole alle moltitudini il contenerle ad udire i forti concepimenti de' 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 maggiora 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 uditore che siasi esercitato a gustare della musica concepita con bell'ingegno ed eletta dottrina parrà, a cagione d'esempio, di gusto popolare questo o quel pezzo di Mozart, di Spontini, di Cherubini, che ad altro uditore, solo avvezzo alle cavatine e alle cabalettuccie di certi compositoretti, sembrerà astruso e poco meno che incomprensibile. E all'opposto egli chiamerà popolare per eccellenza quel tale o tal altro pezzo di musica che un intelligente più educato al vero bello musicale travera triviale o scolarito e degno tutt'al più degli organetti e de' mandolini de' virtuosi da bettola. Veggansi a questo proposito i pensieri sull'armonia e sulle melodie inseriti nel passato foglio dall'altro nostro collaboratore Tilli, i quali però lasciano molte altre cose a dire sul medesimo importante argomento.* L'Est.

(1) Paris. A. Rene, *et C.e Imprimeurs-Editeurs.*

impegno di scrivere un'Opera pel teatro S. Moisè di Venezia. Quest'Opera fu la *Cambiale di matrimonio* che ebbe mediocre successo. Alla quale fece ben tosto succedere l'*Equivoco stravagante*, il *Demetrio e Polibio*, *l'Inganno 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 procacciarono a Rossini nome di buon compositore. Ma col *Tancredi* rappresentato a Venezia egli oscurò la fama di tutti gli altri maestri, e divenne meritamente l'idolo della musica contemporanea. Chiamato a Napoli dall'impresario Barbaja vi compose un numero ragguardevole di Opere di tanta importanza che ciascuna per se può considerarsi come un capolavoro. L'*Otello*, *Ricciardo e Zoraide*, la *Donna 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 *Matilde di Shabran*. Finalmente l'anno 1823 diede in Venezia la *Semiramide*, la quale spira per tutto l'abbondanza, e la nobiltà 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'*Assedio di Corinto* 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 Grand'Opera Rossini compose non solo l'Opera sua migliore, ma il capolavoro di tutta la musica contemporanea. Egli con quest'Opera superò tutto il difficile che possa immaginarsi nell'arte, e lo congiunse mirabilmente coll'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 tace tuttora (2).

Molte sono le osservazioni che ci sarebbero cadute in proposito discorrendo le due biografie di Mayerbeer e Rossini date dall'autore della *Galerie des contemporains illustres*, delle quali abbiamo offerto questo piccolo cenno a' nostri lettori; ma siccome ce ne verrà il destro quando verremo a trattare diffusamente di questi due grandi compositori del secolo, ci serbiamo di farlo allora convenientemente. Ora una sola riflessione faremo, cioè che Mayerbeer divenne grande solo quando venuto in Italia potè apprendervi l'arte nostra di trattare il canto, e fu salutato per sommo quando nel *Robert le Diable* unì il frutto degli studii fatti tra noi al grave della scuola tedesca; e che Rossini, già grande nella maniera italiana, divenne sommo e sovrano a tutti quando, mercè la fusione de' pregi della sua scuola con quelli dell'oltramontana, potè spiegare in tutta la sua pienezza la forza del suo genio superiore. *M.*

(1) *Alla quale fece succedere in Milano l'Opera* Bianca e Falliero *ove si ammira il magnifico quartetto ch'ebbe poi voga europea.* L'Est.

(2) *Così scrive* l'Homme de rien *nella sua biografia pubblicata alcun 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 preceduti 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 principal 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 giudizii (1). Valga adunque il 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 ei si svincolò da quelle benedette forme che troppo spesso avviliscono la nostra Opera in musica, circoscrivono e assopiscono le idee del compositore. Il Solera delineò 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 malappena tracciata la tela e accennato il pensiero dominante nelle varie scene, giova però molto bene al proposito del maestro, cosicchè 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 sè adoperò a interpretare i suoi drammatici concetti. Diciamo *audacemente*, ad elogio del signor Verdi, perocchè ei volea codesta specie d'ardire a porsi nel piccolo ma eletto drappello de' compositori i quali, non curanti del malgusto che annebbia tuttavia lo spirito di molti, adoperano a tutta possa a rompere anche in parte le tanto scipite, ma pur da troppo lungo tempo adottate, consuetudini melodrammatiche, e i soliti amori, e le solite convenienze, e le inevitabili *cabalette*, 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 ardimento, 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 vôlte 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 molti di questa nuova composizione; nè il maestro ci vorrà saper malgrado, se ci prenderemo 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. Talchè se anche qualche critico conceder non volesse che la sua nuova Opera segni un evidente progresso nell'arte melodrammatica, non potrebbe però negarne uno grandissimo anzi straordinario nella potenza creatrice dell'artista.

A. M.

(1) *Ci viene riferito che il signor Gian Jacopo Pezzi, estensore del giornale il* Glissons *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 imporci il peso della sua dittatura... ecc. »

In queste poche righe del prelodato signor Gian Jacopo Pezzi (che facilmente si comprende essere a noi dedicate) si contengono due asserzioni gratuite e, a giudizio degli imparziali, false! Noi le terremo in conto di una mera impertinente provocazione finchè il chiaris. signor Estensore del Glissons *non avrà saputo convalidarle di buone e chiare ragioni. Siamo disposti ad accettare qualsiasi polemica musicale dettata senza livore od invidia; alle ciance vuote non risponderemo mai.*

NOTIZIE MUSICALI ITALIANE (1).

Napoli. — *Accademia nel Conservatorio di musica.* I giovanetti 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 *parole* di Haydn, la sinfonia in re di Beethoven, la sinfonia dell'*Oberon* e *Confutatis*, *Lacrymosa* e *Dies iræ* ed *Requiem* di Mozart, oltre il *Zampognaro napoletano*, fantasia caratteristica per orchestra di Mercadante, l'introduzione del *Crociato* e due pezzi, l'uno obbligato a violoncello e l'altro a flauto composti ed eseguiti dagli alunni Labocchetta e Scaramella. Per non dir d'altro, solo l'avvedutissima scelta degli or ritati pezzi di grande concepimento e lavoro, basta a render palese con quanta lode l'egregio Mercadante si proponga il vero vantaggio de' suoi allievi e per natural conseguenza il miglioramento dell'arte.

— Trieste. La fine del commendevolissimo terzo atto della *Maria Padilla* che non si fa più morire di gioja (1) eccitò i trasporti di quel pubblico per la bravura ed il buon gusto con cui la Tadolini interpretò il grazioso motivo da Donizetti sostituito a singulti di morte.

— Milano. Nella Chiesa di S. Antonio il giorno 4 corrente i musici addetti 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 mancavano le indispensabili voci di donne, e l'accompagnamento era limitato al solo pianoforte. Perciò bastera l'encomiare 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.

(1) *Nel riferire le notizie musicali italiane daremo sempre la precedenza a quelle nelle quali si parli dell'esecuzione di componimenti sia vocali sia stromentali del genere classico, intendendo per questo il genere in cui la fantasia, il sentimento e la scienza del compositore sono con perfetto accordo affratellate, e i prodotti che ne risultano sono degni di venir considerati quali saggi del bello musicale ne' varii suoi rapporti di forma e di intenzione.*

VARIETÀ

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 volontariamente 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 stendere 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 nojosa 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 guajo ci si affaccia. Questa inocua 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) i mecenati musicali, gli spasimanti 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 dovessero 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 ghirigori più barocchi per rifioriture di buon genere ecc., aggiugnete i riguardi di amicizia, i sentimenti di benevolenza, lo spirito di protezione e gli acciecamenti 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 dilettanti 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 impresarj dei quali avremmo avuto a dirne di grosse; ovvero di temperare coll'insipido unguento della moderazione le nostre critiche e meritarci a malappena 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 iperboli 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 addette al movimento delle aziende teatrali, e, per esempio, nel medesimo appaltatore, od anche, per la più spiccia, 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 giudizii lontani o diritti 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 primo piccolo saggio destinato a supplire in qualche modo al propostoci assoluto silenzio di notizie teatrali, argomenteremo 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 Carnovale* 1841-42 *e successiva Quaresima*

CITTÀ	TEATRI	TITOLI DELLE OPERE	COMPOSITORI	POETI	ESECUTRICI	ESECUTORI	OSSERVAZIONI
MILANO	*SCALA*	*Maria Padilla*	DONIZETTI	ROSSI	*Löwe, Abbadia*	*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.
	detto	*Odalisa* (*)	NINI	SACCHERO	*Abbadia, Brambilla*	*Salvi, Varesi*	- Veggasi il N. 9 dell'istesso giornale. - Esecuzione incompleta; alcuni cantanti indisposti.
	detto	*Nabucodonosor* (*)	VERDI	SOLERA	*Strepponi, Bellinzaghi*	*Ronconi, Derivis, Miraglia*	- Esito della musica straordinariamente felice.
	RE	*Un duello alla pistola*	DEGOLA	REGLI	*Tavola*	*Caggiati, Zucchini, Galvardi*	- Veggasi il N. 2 del suddetto giornale.
	CONSERVATORIO	*Un giorno di nozze*	BELLINI E DEVASINI	JANETTI	*Bolza, Pecorini*	*Mazzocchi Gandini*	- Acclamazioni dirette agli allievi che dimostrarono d'aver fatto molti progressi.
	detto	*Divertore Svizzero*	MINERS		*Cella, Brambilla*	*sudd. Zocchi, Tholier*	
NAPOLI	*S. CARLO*	*Proscritto*	MERCADANTE	CAMMARANO	*Marini, Buccini*	*Basadonna, Fraschini, Gianni*	- Primo atto, piuttosto applaudito: gli altri due accolti con freddezza. - Dotta elaborazione ne' pezzi concertati e nell'istrumentale.
	NUOVO	*Il conte di Lemos*	SIRI, PAGLIUOLI, ecc.	SPADETTA	*Gambaro, Davide, Micci, Gualdi, ec.*	*Casaccia, Fioravanti, Furlani Zoboli, Lodi, Ruggeri, ec.*	- 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, fischj.
VENEZIA	*FENICE*	*Candiano IV*	FERRARI	PERUZZINI	*Goldeberg, Schrikel*	*Coletti, Deval, Zanchi*	- Composizione sparsa di molte bellezze che onora assai il giovane maestro, da cui l'arte musicale italiana può aspettarsi un nuovo ornamento.
	detto	*Duca d'Alba* (*)	PACINI	PERUZZINI	*Goldeberg, Bertrand*	*Moriani, Coletti*	- Bellissimo per estro le cavatine del soprano e del basso. L'opera il *Duca d'Alba* in pieno fu giudicata inferiore alla *Saffo*.
	S. BENEDETTO	*Lazzarello* (*)	MARLIANI	BERETTONI	*Goggi, Mori*	*Botticelli*	- Mancanza di tenore e d'assieme nell'esecuzione. - Lodata in ispecie l'istromentazione; ed il primo atto incontrò molto più del secondo.
ROMA	*VALLE*	*Amalia de' Visconti*	CAPOCCI		*Bortolotti detta*	*Winter, Rinaldini detti*	- Esito effimero.
TORINO	detto	*Bianca Cappello*	BUZI	GIULIANI			- Non corrisposte alla generale aspettazione.
	SUTERA	*Il Contrabbandiere*	PERELLI	ROMANI	*Bertuzzi-Ronconi*	*Gardoni, Guscetti, Lauretti*	- Melodramma vecchio. Spartito applaudito.
VERONA	*FILARMONICO*	*Galeotto Manfredi* (*)	HERMANN	SOLERA	*Gabussi*	*Guasco, Superchi*	- Alla nessuna chiarezza e novità delle *cabalette* i veronesi vollero attribuire la caduta di quest'Opera, che però in alcuni punti è di qualche forza drammatico-scientifica.
LUCCA		*Il Postiglione di Longjumeau*	SPERANZA	A. P.	*Mattioli*	*Rovere, Lucchesi, Valentini*	- Più male che bene.
PADOVA	*NUOVISSIMO*	*Giovanna I.ª di Napoli*	MALIPIERO		*Mattey*	*Comassi, Meini, Caltari*	- Mosaico musicale, coronato alla prima da patrio entusiasmo.
BERGAMO	*IN CITTA'*	*Lutalto da Vico Lungo*	PORINI	PUGGI	*Griffini*	*Zoboli, Bonafos*	- Per molte sere acclamata in varj pezzi e specialmente in alcuni cori di bell'effetto.
CREMA		*La Finta Pazza Varbek*	CONSOLINI		*Agliati*	*Profeti, Ferrari*	- Vi arrise prospera sorte.
PORDENONE			GALLI	UN VENEZIANO	*Ranzi*	*Asti, Gorin, Gherardini*	- Alla prima rappresentazione trionfo con accompagnamento di banda civica!

I. C.

(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 Omenoni N. 1720.

GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO

N. 12. DOMENICA 20 Marzo 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.° 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. 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.° 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.

CRITICA MELODRAMMATICA

NABUCODONOSOR, Dramma lirico di T. SOLERA, musicato dal maestro G. VERDI.

Innanzi 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 arrogandoci 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 varii elementi. Anzi tutto sono ad osservarsi la melodia e l'armonia: poi la loro mistione; 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 sè 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 permettessero 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, anzichè derivata. Aggiugniamo 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 vantaggio 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 pressochè 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 artifizioso di Mercadante, meno brillante di Donizetti, il Verdi sembra conttuttociò 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; nè il suo fare semplice e sobrio sembra pur dimostrarne la pretesa. I suoi maggiori effetti sono fondati su un tocco di sensazioni dolci, anzichè 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 istrumentale 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 *crescendo* della *stretta* del primo *finale*. Tutti questi brani sono collegati con sufficiente maestria; e non pertanto, sembra, e poco conservata all'intero pezzo quell'impronta di unità e quell'austero carattere che si vorrebbero alla preparazione del gran quadro che sta per isvolgersi.

L'introduzione che apresi 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 lidi*, 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. Nondimeno voglia il maestro permetterne un'osservazione. Abigaille parla sotto voce ad Ismaele non senza buone ragioni, ed anche Ismaele per dilicato riserbo s'attiene ad un parlare sommesso. Fenena nulla deve dunque udire di quanto dicono tra essi quei due; il perchè, a giudizio nostro, a lei sola voleva essere data una *melodia* spianata e principale sulle parole: *Già t'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 ripncipalmente per la ingegnosa stromentazione, ricca di belle imitazioni e di elette armonie, sicchè nel tutt'insieme esprime con bella evidenza la confusione e lo spavento degli Ebrei alla vicina venuta di Nabucco. E Nabucco in fatto si apresenta a cavallo sul limitare del tempio, e preceduto dai soldati non solo ma ed anche dalla banda, la quale fa udire una marcia che a buona ragione si guadagnò 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 dacchè 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 spiccasi la cantilena di Abigaille, la quale passa anzichenò 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 aggiustano e il bel *crescendo* e il robusto *forte* che susseguono rialzano il pezzo a bella dignità. Almeno al *ritornello* ne sembra che si potrebbe ommettere quel primo movimento, e attaccare a dirittura 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 mancandone 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 *Ugonotti*, 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 poteasi 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'Ismaele 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 sgomentatone, 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 primarii 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 devesi 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, vuolsi ciò 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. È 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 possiam 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? È bensì vero che è vestito di gentile accompagnamento il qual si svolge con eleganza dai stromenti da fiato, e la seconda volta si trova anche meglio applicato alle parole *Sorgete Ebrei giulivi!* ma nondimeno il parlante sopra postovi resta in certo modo storpiato, non si sente, tutto quel dialogo che pure è importante perdesi affatto, e il pubblico non è chiamato all'attenzione che dall'*adagio* seguente, nel quale, come nella *cabaletta* che succede, i canti sono delicati e patetici quanto si possono desiderare, e forse un po' troppo d'indole famigliare. Ma, senza perderci 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 si 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 elogj.

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 elogio di questo pezzo ci converrebbe trascriverne e poesia, e canto e istrumentazione. 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 crepitio 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 gemito de' violoncelli ci richiamarono il far di Paisiello e d'Haydn (1). Chiudesi con bella pompa teatrale questo pezzo alle parole *Niuna pietra ove surse l'altera - Babilonia allo straniò 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 nobile 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 ragion d'esempio la *Passione* 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 giovino 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 sminuzzare, e a materializzare (se così possiam dire) col sussidio di varii effetti stromentali la pittura delle immagini che si succedono 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.

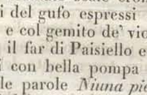
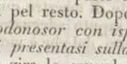
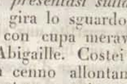
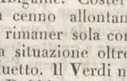
L'Estens.

(*Segue il Supplemento*).

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, trovatele 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 onnipossente. 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 sì 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 gl'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 contrasenso 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 l'intuoni, 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 giugnera 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, allorquando compare il protagonista, il quale si rappacifica con Israello, 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* ♭, 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, troveremmo 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 *profezia*. 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 stromenti da fiato e questi di soverchio sovraccaricati. 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 infatto di questa forma come nell'*introduzione*  che rinviensi 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 notevol parte fu assai debole, porremo 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 esempii. 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 famigliarità che il sig. Derivis sembra avere colla lingua d'Italia. In fatto però egli è da annoverarsi tra gli artisti dotati d'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 *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 Strepponi 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.°, 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.° 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*. È voce di 1.° 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.°, autore comincia a tratteggiare la grande scena del giudizio finale. Alle tinte forti ch'ei quivi 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 judicii*, e là, finita la cadenza del periodo musicale cantato dal solo soprano, l'eg.° compositore, con ottimo intendimento fa ripetere le ultime parole *in die judicii* da tutto il coro, che all'unisono e all'ottava, sostiene la nota del tono fondamentale *do*, mentre gl'istrumenti 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 opportunemente impiega lo stesso movimento che servì 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, nè lasciano intravvedere quell'artificio, che al dire di Torquato Tasso - *Quanto si scopre men, tanto é 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 judicii* - 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, trovasi 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 cantato anche il secondo verso - *Fac, ut animæ 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 maraviglia.

Rossini ha voluto di sicuro significare con questo musicale concetto, come si sprigioni lo spirito dal carcere della vita, per volare fra le eterne contentezze.

Dopo questo e' 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 ♯ 3ª, 5ª e 7ª che con una così detta *finta* va a cadere al *mi bemolle* con 3ª e 5ª 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 bequadro*, fa il nostro autore il rivolto del suddetto accordo in quello di *la* (seconda del primo tono) con 5.ª 4ª e ♯ 6.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, chè 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 sæmpiterna sæcula*; - ed il contro-soggetto, con l'*Amen*. Appoggiandosi a' trattatisti, tra quali Zarlino e Rousseau (4), dovremo notare come scorrezione 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 (2).

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 ei si conduce al *mi bemolle*, ove il *soggetto* riprende tra il 1.° soprano ed il tenore, cui rispondono il 2.° soprano, ed il basso, che, dal tono 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 3ª e 5ª quello di ♭ 3ª, ♯ 4ª e ♮ 6ª - 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.° soprano, dopo fatto ritorno alla *dominante*; imitazione che viene risposta dal tenore alla ottava sotto, e poscia all'unisono dal 2.° 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 sommamente 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. 1. della nostra Antologia Classica.
(2) Marpourg. Traité de la *fugue* et du Contrepoint.
(3) Martini. Saggio sul Contrappunto. P. II, C. XXVIII.

(1) Rousseau. Diz.° musicale pag. 225.
Zarlino. Institzioni armoniche. Cap. 20, pag. 1.
(2) 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 or ora abbiamo parlato, per nostro avviso, meritano particolare considerazione, si per la novità e naturalezza, che per l'ottimo effetto che arrecano. Ciò è tanto più a valutarsi, dacchè 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 sfrenate fantasticherie il senso dell'udito.

Egli è dopo le sullodate 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, siam 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. Perotti.
Maestro primario della Cappella di San Marco in Venezia.

ESERCIZII 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 lenocinii, 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 innalza al cielo i puri e solenni 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 Pergolese ecc., sia più che altro una nuova foggia di omaggio che si vuol rendere al genio musicale più libero e mondano che vantino l'antico e il modern tempo, osserveremo, non senza soddisfazione, che questa nuova tendenza de' giudizii, questo bisogno degli spiriti che si occupano di musica a gittarsi in un novello e disusato ordine di idee critiche, è di buon augurio pei progressi possibili dell'arte, e vuolsi 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 pei risultamenti 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 produr 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 sagrificato 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 attissima 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 e 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 attenderci 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 finitezza nella concertazione de' pezzi d'insieme (veramente mirabili) diedero una molto viva idea dell'alta portata di questo sacro Inno, 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 vôlte 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 esercizii 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 beninsieme dagli allievi dell'I. R. Conservatorio. Il carattere severo e a un tempo affettuoso che spira dalla prima all'ultima battuta di quel componimento modello, la soavità delle melodie che con ingenua semplicità si svolgono a manifestare i varî sentimenti espressi dalla sacra orazione, le sobrie e caratteristiche modulazioni e gli artifizii armonici dell'accompagnamento a soli stromenti d'arco ed organo, tutto ciò fu molto bene compreso e con rara perizia interpretato; ed ecco i grandi pregi pe' 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.

Chiudiamo 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 pei *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 *Glissons*.

In verità vi siamo obbligati con vera effusione dell'umile protesta 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 ci penetra!

Quanto alla supposizione che vi studiate

di fare sul conto de' nostri collaboratori, potreste anche risparmiarvene la pena. Che bisogno c'è che vi stuzzichiate il cerebro per immaginare se siamo o non siamo maestri provetti, contrappuntisti sapienti, o checchè 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 *vuote ciance* 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'angue che vuol morsicare il galantuomo che si incoglie sul suo passo. O spieghiamoci 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 diaccine! di cinque o sei soli articoli tradotti dal francese che abbiam dati finora, non meno della metà li producemmo pel desiderio di ingegnarci a confutare il signor Fétis de' suoi errati giudizii 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 teoriche musicali; ma finchè non avrete saputo mostrarcene l'erroneità, permettete 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 teorica. È ben peggio quando si vuol far da Aristarchi senza saper mostrare di aver principii, nè dottrina, nè altro. I critici non sono mica come i ballerini, i quali, quanto più piroettano 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 giudizii; e questa base che altro ponno essere se non le teorie? Toglietevi dunque in pace, gentilissimo signor estensore del *Glissons* che la *Gazzetta Musicale* s'abbia le sue. Chiudiamo 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 spiccia vi siete rivolto, ma denno attribuirsi alla redazione della *Gazzetta Musicale*.

POLEMICA MUSICALE

Intorno ad un Articolo della *Fama*

CENNO.

In appendice al N. 20 della *Fama* trovasi un articolo sottoscritto B. ed intitolato *Una nuova voce di canto*. - Questa intestazione più che lusinghiera per l'arte ne eccitò a leggerlo pieni di speranza anche noi che l'arte musicale, come il signor B. osserva, *oltre alle due conosciute specie di voce [di canto* (che tre solitamente enumerausi), *voce di petto e falsetto, avesse testè fatto acquisto d'una terza.*

Ma ci è pur doloroso confessare che dopo letto quelle 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, oltremonte, 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 adoperasi che a distintivo delle voci di donna.

Fino a che l'autore di quell'articolo non vorrà esserci gentile d'un maggiore dilucidamento, 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 dacchè si canta fu sempre in uso, ed è dal sig. Garcia, nella sua *Scuola di Canto* pubblicata ultimamente dal 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 pressochè tutti i nostri cantanti del 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 articoletto della *Fama* sarebbe ella dei signori *Diday* e *Petrequin*? Non lo crediamo; perchè 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 sombrée*. Per amore dell'arte eccitiamo di nuovo il signor B. ad una più chiara e precisa indicazione di quanto egli lesse e di quanto egli opina su questo particolare.

A. M.

(1) *Veggasi 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. 1 colonna 1.ª e 2.ª.*

CARTEGGIO

Signor Estensore pregiatiss.

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 diletto e non da quello de' rigidi insegnamenti che e già più di un secolo che sono posti in derisione da tutte le persone di buon senso; e ceto 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 che? i vostri articoli si aggirano tutti sopra la composizione, sulla istrumentazione, sulla storia della musica di trecento anni fa, e ancora sulle Opere di autori tedeschi e francesi di nomi strani e scabri ed a me affatto ignoti. Ecco come la *Gazzetta* non fa per me dal lato della lettura. Questo porterei in pazienza, perchè il leggere non fu mai il mio maggior diletto; ma trovarmi delusa anche nei pezzi 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 quartettino dello *Stabat* di Rossini, non per altro, a mio credere, pregevole che per essere adesso di moda. Il secondo è una rancida 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'onore della stampa a' quei pezzi che i tempi nostri musicalmente illuminati destinano a servir manoscritti al dettaglio de' pescivendoli? 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. 2 della *Gazzetta* questo cerotto, che lo avete accompagnato con uno sperticato 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 *Guglielmo Tell*? Volete fare un'*Antologia classica*: e non sono classiche per voi le Opere moderne? Io vedo che voi volete darci un'*Antologia rancida, e gotica* per eccellenza, e questa, vi dico francamente che non fa per me. Sento 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, nè ad Antologie classiche di questo genere.

Perdonate ecc.

.... 10 Marzo 1842.

La vostra associata
N. N.

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 prorompe contro di noi nella sua lettera del 4 corrente. Le accertiamo 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 amante (come ella stessa si qualifica) della sana 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 amatori che considerano l'arte sotto i rapporti filosofici e scientifici, da quali ogni vero e non corrotto diletto procede. Se a 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 speculazioni sieno piuttosto ragionate che frivole, piuttosto fondate che illusorie, e piuttosto ben profittevoli a' lettori che solo soddisfacenti la vana curiosità. Se le teoriche musicali l'annoiano, se il trattare della *composizione* e della *istrumentazione* 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*, la quale fin col suo 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 pascere la sua curiosità in questo genere di letture?

Ma l'*Antologia classica* è quella che più la fa disperare. Sappia però che la *Gazzetta* non intende di escludere dall'Antologia i pezzi di ogni genere de' primarii compositori moderni, massimamente italiani, ma che essa dei pari è ferma nella deliberazione di produrne ancora gli antichi e stranieri che possono servire a far ricredenti alcuni delle false opinioni che hanno 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 lo è 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 maravigliosо compositore dovrebbe aver prodotto in lei l'effetto di convincimento che ha in molti altri de' nostri oppositori operato. Ma *la lettura non fu mai il suo maggior diletto*, e crediamo che ella punto non si sarà curata di leggere quell'articolo. In ultimo sappia che nostra intenzione non è di soddisfare coll'Antologia il desiderio di tutti, che suole essere proporzionato alle facoltà di ciascuno, che è quanto a dire che per esempio; i suonatori di violino vorrebbero un'Antologia di pezzi a violino, i cantanti la vorrebbero di pezzi cantabili; i pianisti 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 conciliceremo al possibile queste esigenze colla importanza artistica delle composizioni che si daranno, e col fine principale a che la *Gazzetta* e l'*Antologia* sono instituite. Se ella è per risolversi a darsi a' studii musicali più seri e importanti noi speriamo che arriverà ad apprezzare i nostri principii di critica musicale, e la suonata di Beethoven in *do diesis* minore più non le parrà un sonnifero; e anzi desidererà che l'*Antologia* più s'attenga al grave passato che al leggiero 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' socii; essendo noi più contenti del voto, e della approvazione di pochi e veri amatori dell'arte, che dell'assenso della moltitudine del volgare dilettantismo, il cui numero se ci verrà fatto di diminuire, o ricredere coll'influsso delle nostre massime, ci crederemo avere ottenuto in gran parte lo scopo che ci proponiamo per beneficio e miglioramento dell'arte.

Piacciale ecc.

NOTIZIE VARIE STRANIERE.

VIENNA. — Diversi amatori ed artisti riuniti nell'elegante Salone del signor Streicher, rinomato fabbricatore di pianoforti, hanno recentemente eseguito lo *Stabat* di Rossini che produsse una grande sensazione.

MARSIGLIA. — Quivi Thalberg fecesi sentire martedì 8 marzo, eccitando un entusiasmo impossibile a descriversi: gli si fece un'ovazione, una vera ovazione d'artista. Thalberg si fermerà a Lione per darvi un'accademia, poi verso la fine del mese sarà a Parigi.

BERLINO. — L'intendenza de' teatri regi di quella capitale, uniformandosi al desiderio manifestato dal ministro dell'interno, di vedere eseguiti di tempo in tempo sul teatro della Grande-Opera dei capolavori antichi, ha fatto porre nel repertorio di quel teatro le sei Opere seguenti: *Arminio* di Hasse; *Arianna* 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 obbliati? 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 invece la* Semiramide *fu da lui scritta dopo la* Bianca e Faliero.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.
Contrada degli Omenoni N. 172.

GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO

N. 13. LUNEDÌ 28 Marzo 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.° 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. 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.° 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.

AVVERTIMENTO

I signori associati a questa Gazzetta *invitati ad inscriversi o già inscritti od 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 sottoscrivere 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 scentifica (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 *quadrettati* (per servirci di una parola dell'uso) che se con effetto gradevole si spargono nei pezzi scenici destinati a colpire i sensi della moltitudine radunata ne' teatri, troppo arrischiano di imprimere un carattere di impropria volgarità alle composizioni che denno supporsi dedicate ad uditori più raccolti e desiderosi di severe emozioni anzichè di sensazioni piacevoli e di molli velicamenti. Trattavasi di pennelleggiare coi mirabili colori della musica il gran quadro del divino sagrificio; 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 possegga Beethoven, ma non forte della maschia 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 angioli, trattati alla foggia usitata da molti moderni compositori da teatro, sarebbersi 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 centoni accademici e riescono sì belli anche ridotti per ghitarra 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 isfoggi 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 soture 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. È 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 facile riesce l'indovinare da essa sola quale diverso modo d'azione essi abbiano nella sacra rappresentazione. Si osservi, a cagion d'esempio, con quale gastigata 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 contrasto degli affetti da cui è commosso il coro degli angioli nell'aspettazione dell'innenarrabile sagrifizio! Nè 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 veleità 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, mercè 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 anzichè a toccare il cuore. - È in questa parte, per quanto culto noi italiani siam tratti a dedicare ai nostri sommi compositori, Beethoven va messo al dissopra di tutti. Ben s'appose quell'arguto critico tedesco il quale, raffigurando a foggia di una piramide la scienza strumentale, 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! ei corre pericolo di precipitare e fiaccarsi.

È 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 potè 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 artifizio scentifico o di ingegnosa collocazione e intreccio di parti è in certo modo assorbita da un mi-

(1) Vedi *Dictionnaire universel des musiciens.*

sto di impressioni, le quali le une alle altre avvicendandosi 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 raffigurarci dipinta dinanzi la scena, e per poco non ci forzano a credercene reali spettatori.

Acciocchè 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 prigione 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 udir 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 vibrate 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; l'infame 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 eletta soavità i suoi canti senza d'un punto dimenticare il carattere della sacra composizione, nè 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 strofa, con improviso scoppio stromentale, la fuga, nella quale il coro degli angioli 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'uditore 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 Giuseppina; di san Pietro, Bartolommeo Gandini. – I cori non mancarono di beninsieme. 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 accordasi 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 presiedono 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 esempii 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 ferve 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'avere 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 sè 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 scaltramente 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 Vaupalière 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 fischiate del pubblico.

Quel signor di Bellisent, 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 Lefèvre dal quale l'apprese il sig. Castil-Blaze. Questo Lefèvre (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 plagiario. 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 ischerno 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'insussistenza 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 attribuì mai quella musica a Granet, bensì a Grenet e a Granier, i quali però (per testimonianza di molti fra' quali di Préville 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 debole 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 maraviglia 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 rifatto 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 accusazioni 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 Voupaliere*, 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 coprir 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 anzichè da Parigi, da' parenti o dagli amici di Granet anzichè 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 Gaulthier musicante di Marsiglia. Or come tutte queste contenzioni non cedettero alla rivelazione di quel Bellisent 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 rivelo? Solo al sig. Castil-Blaze era dato dopo novant'anni ingegnosamente trovar modo di chiarire questo punto di critica musicale rannodando e tessendo una tradizione che non poteva essere a noi trasmessa che dopo la morte di quel Lefèvre che a lui l'aveva confidata. Si perdonerà al sig. Castil-Blaze la menzogna di tante invenzioni, l'animosità 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 crederemmo 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 ciance del sig. Castil-Blaze a preferenza di quanto ne hanno scritto e opinato in ogni tempo i dotti dell'arte.

C. M.

(1) Ciò intendasi detto scherzosamente, dacchè è noto che il *Robin des bois* del signor Castil-Blaze non è che una povera riduzione del *Freischütz* di Weber.

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 comodo de' signori dilettanti, anche con accompagnamento di pianoforte e col testo tradotto appositamente in versi italiani. Questo pezzo formerà il N. 4.° 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 Rückeburg capitale del Principato di Schaumburg-Lippe ai 14 aprile del 1780. Fin dalla sua fanciullesca età aveva posto grande amore nell'arte musicale. E con quella ammirabile costanza di volere, con quella coscienziosa sollecitudine, tutta propria dei Germani, coltivò fino allo stremo di sua vita religiosamente l'arte, ed amò. 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 Fenaroli, onde sono usciti il Cimarosa, il Guglielmi e il Palma. Degno del gran maestro non tardò a mostrarsi il bramoso 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 degl'intendenti. La Regia Accademia di musica di Stocolma 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 Emmanuele Re di Sardegna (1). Il Principe di Assia-Philippstahl per più anni in sua Corte ospitollo e in grande favore lo tenne e mostrossegli quasi tenero padre. Humboldt, la Stael, Paganini l'ebbero in tanta grazia che, a nessun altro nell'amicizia loro mai lo posposero.

Di molti scritti sulla teorica 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 sviluppò 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 valenti uomini, assai imperfetto. La morte lo impedì di condurla a termine. Noi non conosciamo ancora il merito del suo innovamento. Ma molto dovevamo aspettarci dal Küster e molto dovremmo dolerci se i suoi trovati andassero perduti.

Nè allo studio indefesso dell'arte sua ristrinse l'attenzione: chè 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 coltura non per ozioso pascolo o passeggiera dilettazione, come tanti fanno, andava egli attendendo: ma saviamente indirizzavala al perfezionamento morale di sè medesimo, per il che non è a stupire s'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 volonterosi ammaestrava nell'arte sua senz'altro guiderdone che quello che gli dava la sua coscienza nel far del bene. Dalla famiglia 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 compagna della sua vita che gli aveva proprio mandata la provvidenza inspirò ed ebbe quell'affetto per cui era formato il suo cuore. I trentatre anni che passò con lei furono un continuo ricambio di benevolenza che il tempo anzi che affievolire andava sempre più rinforzando. Le loro assidue ed unanimi 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: allorchè sentì l'ora suprema avvicinarsi rasserenossi in viso e palesò l'effusione di un gaudio che non era più terreno.

Questi brevi tratti credemmo ufficio nostro di pubblicare: a satisfazione 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 esempi hanno ancora qualche possanza; a conforto dei buoni i quali veggano che morendo essi non muore l'affettuosa memoria delle lor desiderate virtù.

N. 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, *preceduta da un breve Ragionamento sul Ritmo. Di essa diede un giudizioso ragguaglio la Gazzetta Piemontese nel n.° 117 dell'anno 1824.*
(3) *Il Küster voltò molti libri dall'idioma tedesco in italiano: e n'ebbe lode anche dagli stessi autori.*

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, forza e varietà al loro istrumento, non si può nè 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 riprovevole 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 continuatore della scuola di Hummel, strascinato dall'impulso della moda, non ha potuto esimersi dal pubblicare varie Opere appartenenti al predetto effimero genere, per le quali il rispettabile di lui nome certamente non ebbe ad acquistare maggior lustro. Infatti uno che si faccia ad esaminare - *Souvenirs des Diamans de la Couronne*; 3 *Fantaisies de Salon*; e *Fantaisie sur le Guitarrero* - vi riscontrerà de' periodi aggradevoli per correzione e scorrevolezza di passi e di portamenti (ciò 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; è uno *Scherzo* come qualunque altro del suo autore, il quale pare averlo composto in tempo di sua giovanezza.

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 *rondò*, 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 pezzettino non mancano che parole esprimenti un affettuoso sentimento. Il notturno può è marcato a tre righe 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 suole far succedere delle Opere di alta portata, in cui elette inspirazioni 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. 149) nello scorso anno pubblicato e che in Germania e Francia ebbe già tanti ammiratori. - Questo *trio*, in *la* ♭, 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 o connettono delle frasi, de' passaggi e delle *imitazioni* altrettanto d'effetto che magistrali, ciò che addoppio 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 pagine, in cui le idee principali vengono variate con brio e vaghezza. - L'animato movimento del *minuetto* in *la* ♭, rende più gradito il *trio* posto nel tuono della quinta inferiore (*re* ♭), in stile legato, di un'appassionata melodia e di modulazioni enarmoniche 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 melodico tema intrecciato fra i due istromenti a guisa di duo con accompagnamento sotto voce di graduati arpeggi del pianoforte. - Nel *rondò*, *allegretto* a 3 e 8 pure in *la* ♭, il ritmo n'è franco e vivace; le tre parti sono fra loro con artifizio e chiarezza collegate, e tutti gli strumenti figurano, per cui difficilmente si troverà chi voglia tacciare il motivo di poca novità e distinzione.

Questo *trio*, che può aggradire sì nelle numerose società, che fra un crocchio di intelligenti, è il quinto di Kalkbrenner e per l'incremento dell'arte speriamo che non sarà l'ultimo di questo autore, in singolar guisa benemerito agli studiosi del pianoforte.

Souvenir de la Vestale *de Mercadante pour piano, par C. A. Gambini, Op. 37, chez* Ricordi.

In uno de' passati giorni abbiamo sentito, insieme ad alcuni lodevoli *Studj* 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 varcò i confini di Genova sua patria, sul frontispizio di essa si leggesse quello di un Thalberg: tanto il Gambini imitò quel pianista tipo nel contesto e ne' dettagli del difficile e brillante suo pezzo. Noi con questa espressione crediamo 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 Dhöler, l'Italia abbia in Gambini un nuovo autore i cui lavori possano esser conosciuti ed apprezzati da' cultori del pianoforte in oltremonte. Del bolognese Golinelli 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 devesi lodare chi ebbe il pensiero di far conoscere pel 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 reimpresse, 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 cinquantesimo 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.

I. C.

Lo 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 inusitate 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 datisi 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 riuscir migliore, e malagevole sarebbe il dire quali de' dieci pezzi producesse una più forte sensazione. L'introduzione, l'*eja 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 quartettino 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 a *solo* sorprese; il Conte Pompeo Belgiojoso, il primo fra i dilettanti di canto d'Italia, come giustamente già si asseri nella vostra *Gazzetta*, rapì tutti gli astanti pel raro talento con cui eseguì il versetto - *pro peccatis*; - la brava dilettante Clementina Degli Antoni 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 dilettanti, gareggiarono co' principali esecutori nell'interpretare le inspirate 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 eccitano 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 gutine e delle emozioni più dolci. Il primo imperiosamente fassi ammirare; il secondo incanta colla imponente chiarezza; Chopin promuove delle sensazioni che hanno un non so che di più concentrato, di più misterioso e di meno espansivo, ma non sono però meno deliziose.

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 giammai a danno della sua melodia che aggirasi sempre chiara e possente, eziandio fra il continuo succedersi di modulazioni le più ricercate.

Nella sua accademia nelle sale del signor Pleyel, eseguì tre *mazurche*, genere di musica nazionale ch'egli si appropriò, facendosi notare siccome tipo; tre *studj* del suo secondo libro; un *preludio*, un *impromptu*, 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 inspirato 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 annoverato 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 studj contengono 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' suoni *armonici*.

SALAMANCA. — 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 filarmonico vocale e strumentale a vari brillanti pezzi erano frammisti il VII, e X Salmo di Marcello eseguiti da 150 alunni, un coro della *Creazione* di Haydn, un coro di donne ed un finale degli *Ugonotti*. Per intermezzo fu richiesto il maestro Mercadante scrivere sopra una gran tabella una parte di canto da cantarsi all'improvviso dagli alunni e invitato un alto ed intelligente personaggio prescrisse che fosse in quattro parti reali. Tutti gli alunni la lessero e la cantarono con tal colorito e buon accordo, che sarebbesi detto averla già maturamente concertata. Gli applausi conceduti a ciascun pezzo, a questa furono clamorosissimi e si volle la replica. Si eseguirono inoltre la sinfonia dell'*Assedio di Corinto* ed un'altra di *Herold*. - La nominata musica, a chi comprende, non è da fanciulli, e pure fu da' fanciulli eseguita in modo che parea 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 gioja alle popolazioni.

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 DI MILANO

N. 14. DOMENICA 3 Aprile 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.° 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. 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.° 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.

RASSEGNA DI OPERE TEORETICHE.

IL VECCHIO ED IL MODERNO METODO DI CANTO

Preliminari ad un Esame Critico sul *Metodo di Canto* di GARCIA (1).

Ove 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 ei 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'artistico che il dilettante. E difatti quasi giornalmente ci viene annunziato o un nuovo trattato di contrappunto, o una nuova scuola di canto, o nuovi solfeggi, o nuovi vocalizzi, o un profluvio di metodi per ogni istrumento, 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 gl'immensi e quasi prodigiosi avanzamenti che fa da poco più che vent'anni il meccanismo d'esecuzione istrumentale. 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 trovisi 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 accingerci 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 foggie di cantare al tutto disparate l'una dall'altra. A nostro modo di vedere, questa differenza di metodi, che sembra sì notabile, tale non appare che per via di alcuni speciali accessorj 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, astrazion 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 accessorj: 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 voglionsi 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 suindicati, 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, vogliam 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 contano tante ovazioni, tanti trionfi, e, quel che forse più importa, tante migliaja di franchi, quante son le volte che al pubblico si espongono. Nè vale nemmeno il dire che metà d'una platea ammiri l'uno, e metà l'altro, chè 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 vogliam 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 denno 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, vuolsi attribuire a semplici accessorj, 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 accentare, ecc. ecc., pregj 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 sombrée* 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 spesse fiate anche pretenzioso e quasi ridicolo. Questa grandiosità vocale fu grandemente accetta 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 avvezzati 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 artifizio di pronunzia, sia in raddolcimento di consonanti, sia in ristringimento 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: *Troscuorso è un giuoreno etereno*. E più sotto: *Par che un nemico Iddio m'abbia sul petto - Nell'ira sua questo pugnal cacciato*, che egli precisamente verteva: *Por che un nemico Iddiho, m'obbio sul pettmuo nell' iro suo questo pugniol cocciotmuo*. Dall' osservazione delle quali poche parole ognuno può inferire qual novella forma dovessero prendere i concetti del poeta.

Nè taluno voglia supporre che noi discendiamo a simili dettagli per gettare una specie di ridicolo nè sulla scuola, nè meno poi sul grande artista. Ciò si osserva ad oggetto è 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. Nè 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' affratellamento della poesia alla musica, è dovere d' entrambe soggettarsi a qualche sacrificio, all' uopo 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 nojosa e pressochè 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 abbenchè non sia di vecchia data ha tutte le pompose forme della passata scuola. E meglio che osservarlo, facciamo di richiamarcene alla memoria l'esecuzione. Non avrete per certo dimenticate quelle magnifiche note, ma lunghe, lunghe, del nostro Donzelli! Nè vogliamo ora asserire che al posto ov'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 stiracchiature 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 accessorj od abbellimenti del canto, ed adottavansi forse a coprire la supposta crudezza 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 qualch' anno addietro, quella specie di gruppetto, il quale è anzi qualchecosa 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 stiracchiature o 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 spiccarla 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, chè 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.

Ora 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 iscritte dal compositore ch' 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 biscrome da farne sgomento ad ogni qualunque cantante della giornata; semicrome e biscrome 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, ec.

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.

Ne pare fin qui d'aver passati in sufficiente rivista gli accessorj 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 abbiam 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 nè veduto nè 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 controcensura 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 promovere l'incremento delle Arti e a spargere di sempre maggior luce gli studii 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' giudizii de' quali sono fatti argomento. E questo nè 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 stromentale, 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 dì 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, Schwaelkheim, 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 volonterosi 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 riescì 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: *Inflammatus et accensus*, ecc., della quale si volle fragorosamente la replica, e che fu cantata con maestria somma si 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'INNO *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*. Nè 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 giammai. - Ciò premesso, scendasi ai particolari.

Si apre la composizione con una introduzione stromentale 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 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 subietto 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'*Assedio 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, almen 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 (1).

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 risveglino 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 (2).

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) Aveva già terminato il presente articolo quando, giuntomi 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 differente, così credo di poter dar corso nonostante a queste mie poche righe, alle quali farò solo aggiunta di qualche nota relativamente a quelle cose più essenziali nelle quali col ridetto signor Perotti non vado d'accordo. Nel resto aderisco generalmente alla sua opinione.

(1) Questa modulazione è indicata come peregrina bellezza dal signor Perotti. Non so chi di noi due 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 mosaico*. 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 nè quindi più nè più dà ragione. Ma questa critica a dir vero non è stata prevenuta dall'autore quando ha intitolato questo pezzo *recitativo*?

(Segue il Supplemento).

in generale possa caratterizzarsi piuttosto come un bel pezzo di *mezzo carattere* anziché come una composizione religiosa (1).

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 «*Inflammatus et accensus*, ecc.» è di una bella declamazione e per la sua nobile grandiosità non disdice al certo alla Chiesa. Non corrisponde però gran fatto al sentimento delle parole, poichè 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 istile 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 tacciare 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... Checchè sia di ciò, è però indubitato che nell'insieme questo pezzo è degno di molto elogio.

L'*amen*, a cui Rossini per comodo della musica ha aggiunto le parole *in sempiterna sæcula* 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 artifizio 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 tuoni 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 sbagliato 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 Pergolese? 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 ».

(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.

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: chè, 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, perchè sono essi splendori-fallaci che sogliono 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 dovea farsi in Italia oggi, che di tanto vi è scaduta dal prisco splendore la musica sacra. - Mentre in troppo piccolo numero i buoni tentano con generosi sforzi ricondurre i traviati compositori di musica ecclesiastica, sul retto cammino pretermesso da loro, che ne avverrebbe **se** si lasciassero tranquillamente armarsi, a scusa dei loro traviamenti, dell'esempio imponente di un grande come Rossini?

L. F. Casamorata.

NOTIZIE VARIE.

Milano. — Nel *Giuramento* di Mercadante dato al Carcano si distingue la signora Mattey, 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 Mattey sa essere appassionata nei momenti opportuni senza però trasandare le scene nelle quali la partitura non le offre di espandersi con islanci 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 dì d'oggi in cui artisti di primo nome pare vogliano 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 sbadataggine 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 ricchezza 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 mentita.

Nel Ballo la *Gabriella di Vergy*, altra infelice riproduzione come sopra, vi ha della musica molto pregevole per opportuna applicazione. Ai tristi di 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 Fayel.

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 si 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 deja 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 du succes 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 presqu'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 M.me 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 touts les rôles dont il se charge; que sa voix a perdu de son étendue, et qu'il est obligé de *guillotiner* toutes les notes qui passent le *mi-bémol*. Si Morelli avait chanté le rôle d'Alcandro il eût obtenu un veritable succès; et l'ouvrage y-aurait incontestablement gagné. Quant à Mario, sa voix pure, claire mais niaise, 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 merite des eloges pour quelques frases dites avec beaucoup d'âme, de sentiment et de passion ».

Lasciamo al lettor giudizioso discernere ciò che vi ha di giusto da quanto vi può essere di esagerato in questo cenno critico.

B.

— Parigi. M. J. E. Miquel, già conosciuto per molte opere pel violoncello, pubblicò un trattato assai ingegnoso, col titolo di *Arithmographie musicale*. Questo sistema adoperato come metodo ausiliario deve rendere de' grandi servigi all'insegnamento elementare. Le difficoltà della notazione ordinaria che spesso scoraggiano gli allievi, spariscono coll'applicazione della scala rappresentata da cifre: scala che conserva gli stessi segni in tutte le ottave: i valori ordinarj e tutti gli altri segni musicali vi sono riprodotti. Dopo alcuni studi preliminari, col mezzo dell'*Aritmografia* 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, giacchè ogni musicante deve sapere i rapporti numerici delle note fra loro.

Questo piccolo libro, molto bene impresso, del modico prezzo di tre franchi, deve servire a render più popolare la musica, estendendo 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 mette in pratica in varj seminarj: egli pure instruisce collettivamente moltissimi discepoli.

— Vienna. *Monumento di Beethoven.*

L'editore di musica Pietro Mechetti, sotto il titolo di *Album-Beethoven*, pubblicò un'elegantissima raccolta di dieci composizioni per pianoforte de' più accreditati 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 Wahring.

Dalla seguente nota 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 venne definitivamente affidata allo scultor sassone Ernesto Hechnel.

1. Marcia funebre della Sinfonia eroica di Beethoven, *partition de piano par Lizzt.*
2. Preludio. Op. 45 di Chopin.
3. Notturno. Op. 647 di Czerny.
4. Due *Impromptus fugitifs*. Op. 39 di Döhler.
5. *Wiegenlied* di Heuselt.
6. L'*Echo!* di Kalkbrenner.
7. 17 Variazioni (*serieuses*) Op. 54 di Mendelshon.
8. Due Studj di Moscheles. Op. 105.
9. Fantasia. Op. 54 di Jaubert.
10. Romanza senza parole di Thalberg.

A Milano si può avere questa interessante pubblicazione dirigendosi al negozio Ricordi.

— *Primo Concerto di Döhler.* La sala del Conservatorio rihoccava di spettatori ansiosi 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 immensi progressi. È già annunciata una seconda accademia.

— Marsiglia. Thalberg continua a dare de' concerti e ad eccitare un entusiasmo straordinario. L'ultima volta egli si fece sentir a benefizio 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, si 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'accoglienza da lui ricevuta nella splendida residenza degli Czari, ove Thalberg in meno di due mesi vuolsi abbia guadagnato centomila rubli.

Francoforte sul Meno. — Il nostro direttore di musica Guhr diede il 25 febbraio una musicale drammatica accademia, nella quale vennero eseguiti frammenti disposti cronologicamente dallo sviluppo dell'Opera fino dai tempi di Lully ai dì nostri. Impresa stimabile, e tanto più difficile quanto che dovevasi produrre nulla di noioso e la quintessenza delle tre scuole in tre ore, inoltre dei pezzi brevi di genere misto adattati al gusto de' cantanti. Cionondimeno il Guhr palesò di possedere bastanti cognizioni storico-musicali, tatto e gusto, per unire l'instruttivo al gradevole, e di preparare al conoscitore e al dilettante una serata piacevole. Non appartiene qui discutere fino a qual punto si possano distinguere tra esse le cosi 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 dicorso era divisa in queste tre scuole, come segue:

Scuola francese. 1) Scene della *Proserpina*, e 2) dell'Alceste di Lully, nato nel 1633. 3) Romanza del *Devin du Village* di Rousseau, 1712. 4) Cavatina della *Zemira e Azor*. 5) Duetto del *Riccardo cuor di lione*, di Gretry 1741. 6) Aria del *Viglietto del lotto*, di Nicolò Isouard, 1777, e 7) Finale primo delle *Due Giornate* di Cherubini 1764. Ma perchè si davano due pezzi di Lully e Gretry, senza pensare anche, per esempio, a Rameau?

Scuola italiana. 1) Duettino del *Re Teodoro*, di Paesiello, 1741; 2) Aria di bravura dell'*Albero di Diana*, dello Spagnuolo Martin 1754; 3) Duetto e terzetto del *Matrimonio segreto* di Cimarosa 1755; 4) Terzetto della *Gazza Ladra* di Rossini 1790, e 5) un'Aria della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, 1796. In vece di questi ultimi due contemporanei, avremmo preferito Scarlatti 1688, Jomelli 1714, e Piccini 1728.

Scuola tedesca. L'Introduzione del *Medico e Speziale* di Dittersdorf 1739. 2) Duetto dell'*Assur Re d'Armo*, di Salieri, 1750. 3) Quartetto finale dell'*Ifigenia in Aulide* di Gluck 1714; 4) Coro e terzetto dell'*Idomeneo* di Mozart, 1756. 5) Cavatina di *Zemiro e Azor* di Spohr. 6) Coro di caccia dell'*Euryanthe* 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, Händel 1684, Hasse 1699 e Graun 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 vedere 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 Huffland nella sua *Arte di prolungare la vita* posa, in fatto di voci d'uomini, i seguenti principii:

« 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 consacri 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 altrove 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 rivelazione, 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 capegli 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 estensione 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 dieno una voce di tenore. I tenori hanno per solito il grande vantaggio d'esser trattati come l'ussignuolo. E d'uopo che un tenore faccia impressione colla sua voce e non col suo fisico; è 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 oltrecciò può servire di diagnostico nei casi di malattie. Un tenore di petto è di costituzion fisica assai più forte di quella del basso, foss'egli grande e grosso come un Golia; e il baritono, tuttochè 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 arrecherò dispiacere a' miei lettori, comunicandone ad essi i risultamenti, benchè 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 intrigante, 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 istabilire 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 Huffland è morto vecchissimo, senza spiegarsi 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. Lipsia, presso Breitkopf e Härtel (*Partitura, e Riduzione per cembalo colle parti*).

Il sig. Mendelssohn, noto pel suo Oratorio « *Paolo* » per la sua composizione del Salmo 42.° 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 giovine maestro nel pieno fiore delle sue capacità si dedica con vero entusiasmo alla musica sacra, della quale per lo più si occupano soltanto i maestri d'età matura. Nè 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 cori talora ricordano quei di Händel 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 intreccio armonico in essi inerente. Le sue melodie devono riconoscersi come sue proprie, libere del tutto da ogni fare manierato. Già il testo delle sue composizioni sacre, tolto da' passi della Bibbia, è d'indole sentimentale, pio. Tanto i cori che i canti (a solo sono la semplice espressione del contenuto lirico delle parole, profondamente sentita, scevra da ogni esagerazione sentimentale. A questo Inno precede un pezzo di musica

istrumentale quale introduzione, per cui il tutto fu detto dall' autore Sinfonia-cantata, ed il pezzo istrumentale composto di tre parti occupa due quinte parti della partitura. Havvi un certo quale parallelismo 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 stromento musicale che gli piacque chiamare *Melofono*. Fu quella scoperta accolta con favore, grato ne tornò il suono a chi l' udì, importante ne parve l' effetto ai maestri, onde il celebre compositore Halévy l' introdusse nella sua Opera *Guido e Ginevra*, i famosi pianisti Thalberg e Döhler gli fecero luogo ne' loro concerti: e finalmente nella esposizione dell' anno 1839 di Parigi fu questa scoperta onorata di una medaglia. Nondimeno 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 testè 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, Paër, Berton, Halévy, Auber, Zimmerman, Baillot, e Goblin:

« Signor Leclerc, noi abbiamo sentito ed esperimentato
« con molta soddisfazione l' istromento di vostra inven-
« zione da voi appellato *Melofono*. Cotesto 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 pia-
« cere vi dichiariamo di essere stati pienamente soddis-
« fatti nel sentirlo a suonare; nè possiamo altro che in-
« coraggiarvi a continuare a dare al *Melofono* quella per-
« fezione che sarà possibile di accrescervi; poichè creando
« una nuova maniera stromentale di tentar nuovi effetti,
« voi avete dilatato ed esteso il dominio dell' arte ».

Questo stromento ha la forma di due casse di chitarra sovrapposte l' una all' altra; quella di sotto contiene un mantice, che n' è l' agente organico, 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 mantice e regola e governa l' emissione del suono che tutto a lei è affidato. Il manico di questo stromento, che è lungo come quello del violino, e largo come quello d' una chitarra, offre tutta la serie de' tasti che sono tante chiavette 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 flauto. Esso ha qualche somiglianza all'*accordéon* ma punto non tiene 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 stromento a mantici, sono molto considerevoli; onde altro non resta che desiderare che l' uso se ne venga accomunando, 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 lusinghevoli 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 fregiare il nostro manifesto).*

I.

SIGNOR GIOVANNI RICORDI - MILANO.

Firenze 28 febbraio 1842.

Pregiatissimo signore

Uniti a gentilissima sua del 16 corrente ricevei i primi sette numeri della *Gazzetta Musicale di Milano*, che distesamente ho letti con vero piacere. - Se la pronta edizione, e la più estesa circolazione dei migliori prodotti musicali dell'epoca nostra costituisce all'editore Ricordi un titolo alla gratitudine dei filarmonici, maggior 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 rivali, sparge di più quello spirito di retta e sana critica, indispensabile a raggiungere i più alti gradi di artistico perfezionamento. - Egli è 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 simil genere che da due anni a questa parte si produce 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 rivolgere la potenza dell'arte musicale a spingere energicamente il progresso civile, morale e religioso dei popoli.

La moltiplicità 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 accusarsi di tenue valore, la non si potrà condannare per mancanza di buon volere (1).

Gradisca i miei ossequi, e mi creda

Suo devot.

LUIGI PICCHIANTI.

(1) *Nel prossimo foglio daremo un primo articolo favoritoci dal detto Maestro sig. Picchianti.*

II.

STIMATISS. SIGNOR RICORDI.

Vedo promesse nel vostro giornale le biografie del grande Mozart e d' altri celeberrimi compositori e teorici musicali; questo proponimento m'arrecò somma gioja in quanto che voi, e siccome amico e spassionato ammiratore di Bonifazio Asioli, 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 stromentali, e tra queste alcune foggiate *plagiariamente* alla tedesca, mentre loro missione sarebbe l' analisi delle Opere e de' maestri classici e non pigmei, cosa biasimevole certamente riescirebbe ove nessuno di essi seriamente si dedicasse a tessere l' elogio di un illustre che sagrificò 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 bolgie dell'armonia, e co' suoi indefessi studj 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 così detta *pratica* di scoprirne le bellezze e sgombrarne i dubbj (1).

Asioli 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 classificò mirabilmente, e qualunque mediocre 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 codesto I. R. Conservatorio, ancora alimentato per tradizione degli insegnamenti del benemerito Bonifazio, che se il genio negò ad essi allori nel mondo musicale, Asioli li guarentì di un sicuro pane nella chiarezza delle sue dottrine. Qual cosa più ridicola veder sortire d'accreditati istituti musicali certe povere creature che mentre accompagnano cervelloticamente i bassi più difficili d'undecima e terzadecima di Fenaroli, non sanno analizzarne pur uno, credendo fondamentali tutte le note che stanno nel basso, ammettendo così migliaja di generatori e dovendo strimpellare per mezz'ora i loro poveri pianoforti per risolvere o preparare una dissonanza!!... eppure questi aborti musicali innondano il mondo tutto, e perchè dopo quarant'anni di *scarabocchiamenti* poterono connettere insieme quattro melodie da farsi anche impudentemente scritturare 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 perchè finalmente si pensi ad erigere a quel sommo un glorioso monumento.

Perdonate questo profluvio di chiacchere 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 saggi promettono all'arte nuovi frutti e sempre maggior lustro. Intenderemo senza dubbio a tributare a suo tempo i dovuti omaggi alla memoria dell'illustre Asioli, non che a quella di altri insigni italiani troppo a torto dimenticati dall'ingratitudine della folla che profonde i suoi incensi agli idoli del giorno e non si cura de' benemeriti che in una modesta oscurità spesero i loro studi a vantaggio delle scienze.*

Ora amiamo che gli anonimi tutori del nostro operato ci onorino di un po' di pazienza e aspettino a giudicare con severità delle nostre più o meno lodevoli fatiche allorachè colla continuata pubblicazione del foglio, avremo potuto in più largo tempo adempire a tutte le promesse fatte così nel programma come nelle successive note. *L'Estens.*

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.)

Riserbandoci 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 *sottovarietà*.

Gli *udibili* possono derivare da due differenti processi: regolarmente ne' luoghi acustici, e irregolarmente da cagioni straordinarie oltre i confini di tai luoghi, come p. e., da una causa morbosa, o da qualche passaggiero 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 poco o nulla si sa de' secondi, confusi finora sotto i vaghi nomi di susurri, rombi, tinniti, sirigmi, cornamenti, fischi, zufolamenti, bucinamenti ec., e trascurati pur troppo nelle fisiologie e patologie di tutti i tempi.

Gli udibili *normali* sono un'*efficienza de' raggi acustici manifestantesi all' intelletto mediante l' organo uditorio*. Questi raggi conservano la loro efficienza originale ed incontaminata nel solo caso di un andamento libero e diretto; essendo forzato o indiretto, vi nascono modificazioni nella velocità, direzione ed ordine; la quale modificazione nell'ordine e la qualità della materia conducente potrebbero dar luogo ancora ad una seconda efficienza combinata colla prima. Siffatte modificazioni e combinazioni fanno dividere la intera Classe de' Normali in *tre Ordini* distinti, il primo de' quali contiene i *prototipi* (dal greco *protos*, primo, e *typos* immagine), vale a dire i raggi che arrivano a traverso de' conduttori liberi diretti; il secondo comprende i *tipi*, o quelli che pervengono a traverso de' conduttori non liberi o indiretti, ed il terzo gli *anfitipi* (dal greco *amphi*, ambidue), poichè arrivando a traverso de' conduttori composti constituiscono tante combinazioni degli udibili tipici co' prototipici.

PROTOTIPI.

Questo ordine si divide in *sei generi*, quanti ne richiede il maggior o minor grado di semplicità reale o apparente degli udibili compresivi, e sono: *elementari, aggregati, pseudo elementari, pseudoaggregati, composti, arcicomposti.*

I prototipi elementari si dividono in tre specie: 1.° *psofogeno* (dal greco *psophos*, romore, e *geinomai*, generare), ossia efficienza elementare dalla quale si ha ogni maniera di romore; 2.° *melogeno* (dal greco *melos*, canto ec.), quella che somministra i tuoni, e per conseguenza il canto; 3.° *lessigeno* (dal greco *lexis*, parola ec.), quella che formando parte essenziale della voce, ne somministra gli elementi principali della parola.

Il *Psofogeneo*, o efficienza de' raggi acustici provenienti da una sola protovibrazione, è modificabile non solo nella sua forza dipendente dalla velocità de' protovibratori moltiplicata per le loro rispettive masse, ma ben anche in quella specie di particolare energia impressa alla stessa forza da altre circostanze. Diffatti, considerando l' immenso numero de' gradi intermedj che passa fra la durezza del diamante e la morbidezza di una coltrice, la tenerezza di una gelatina, la scorrevolezza dei liquidi, la fluidità de' gas; fra l' elasticità dell' aria e dell' avorio, e la compressibilità del burro e della cera; fra la rigidezza del vetro e la pieghevolezza di una piuma; fra la duttilità dell' oro e la friabilità di una gleba, fra l' aridità di una pergamena assolata e l' umidità di un'altra macerata nell'acqua: tali gradi estremi e intermedj possono combinarsi sotto diverse forme e proporzioni in ciascun protovibratore e conduttore (1). Considerando però queste innumerevoli varietà non dal lato della loro origine, ma da quello delle sensazioni che producono, in allora si possono riunire in alquanti gruppi, ciascuno de' quali rappresenta una varietà sola. L' A. divide quindi tutto l' immenso numero degl' individui di questa specie di udibili in due varietà, e due sottovarietà, vale a dire: in *isoenergei* (dal greco *isos*, eguale, e *energea* efficacia), che producono sensazioni identiche relativamente all'energia di cui è parola; in *eteroenergei* (da *heteros*, diverso), appartenenti a tante varietà diverse quante se ne possono distinguere col solo ajuto dell' udito. Gli *eterofisi isoenergei* (da *physis*, natura) sono tante sottovarietà spettanti ad una medesima varietà, e gli *eterofisi eteroenergei* sono tante sottovarietà di tante diverse varietà (come si vedrà in appresso).

E.

(Sarà continuato).

(1) *Facendo cadere da eguali altezze eguali masse di ferro, di sughero, di melma, di acqua ec. sopra un selciato o altro pavimento duro, si accorgerà ne' psofogeni una particolare energia indipendente dalla intensità della forza propriamente detta. Lo stesso ferro portato in istato d' incandescenza, e martellato con egual forza, produce una serie di psofogeni sempre crescenti in questa loro energia a misura che il metallo si va facendo più duro coll' insensibile suo passaggio alla temperatura ordinaria. L'acqua nel vòto del così detto martello fisico vi produce lo stesso psofogeno che vi produrrebbe un sassolino o altro simile corpo duro.*

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 DI MILANO

N. 15. DOMENICA 10 Aprile 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.° 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 pas-*
« *sions, 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 sen-*
« *timents 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.° 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.

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 udì 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, inchinavansi 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 ei 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 invecchieranno 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'obblio. Nel 1773, 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'indefessi 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 guari andò ch'ei venne a sussidio del suo maestro il quale da sè 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 nel *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 compopositore 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 intiero 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 ben anco 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 dovea più rivedere, e nel passare per Torino diresse le prove della sua *Ifigenia in Aulide*, alla quale arrise prospera sorte principalmente per un bellissimo terzetto che anche a' dì 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 *Demofoonte* (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 *Demofoonte*, 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 si grande prevenzione gli ascoltatori si mostrarono severi per uno spartito dettato sul medesimo tema. Nella seguente estate prodottosi il *Demofoonte* di Vogel, non fu punto più fortunato di quello del maestro italiano. La sola sinfonia sopravisse 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 *Demofoonte* si distinguono varj pezzi ed in ispecie 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 scuo a.

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'inimitabile 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'uffizio di collaboratore anonimo. Non pochi amatori ed artisti si ricordano ancora del delizioso quartetto - *Cara, da voi dipende* - posto 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 *Demofoonte* ed in ispecie 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'istromentazione, 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 introdurvi 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 istromentali 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 inspirazioni 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 abbenchè 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 di secondaria importanza, come a dire la cantata in *morte* del *Generale Hoche*, la *Punizione*, il *Prigioniero* scritta in compagnia di Boieldieu, l'*Epicuro* con Mehul e lo *Koukourgi* rimasto inedito, e non mai rappresentato.

Si fu nel 1800 che per la prima volta apparve al teatro Feydeau l'Opera le *Due Giornate* o il *Portator 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 Schiò e Gavaudan, e a Gaveaux, 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 sovveriì bruscamente le abitudini che avcansi 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 istromentali vi sono disposte e condotte con spontaneità, forza e chiarezza si mirabili, da superare anche oggidì ogni confronto, ove sieno messe a paragone colle composizioni moderne, nella più parte delle quali le negligenze e gli errori passano qualche volta inosservati in grazia dello strepito 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 istromentali in singolar modo appropriati alla situazione del dramma: allorchè i due offiziali dicono: - *Executez les ordres du célebre 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'evasione 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 si squisito che il prestigio di quella invenzione già tanto originale è a più doppii 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*, allorchè si udì l'inspirato slancio e la sublime transizione sulle parole - *o celèste 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'obblio, 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. 93, 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 sè medesimo del reale valore della *Riforma Gambale*, dedicò passivamente la sua penna a redigere le inspirazioni 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

dovuto almeno farsi carico di dirne alcuna cosa:

1.° Degli elaborati articoli che il signor Geremia Vitali nostro collaboratore, pubblicò nel *Messaggere torinese*, e del minuto esame critico cui sottopose l'opuscolo del riformatore, il quale rispose in modo ben poco persuadente allo scrittore del *Messaggere*.

2.° Delle dottissime osservazioni inserite subito dopo nel *Messaggere* 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.

3.° Della dotta lettera che fino dal Luglio passato, il maestro Picchi pubblicava nella lodata *Rivista musicale* di Firenze, all'uopo d'esporre 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 quistione 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 vuolsi adunque interpretare non da altro consigliato che da un dilicato 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 credersi 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 crederemo autorizzati a considerare per valide le obbiezioni 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 comparisce attualmente in un grado di notabile 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 si 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 studiente contrappuntista a logorarsi le forze intellettuali per otto o dieci anni, oggi che nel periodo di quattro, o cinque al più, quando vi si uniscano le necessarie disposizioni ed una applicazione conveniente, si può senza eccesso di fatica percorrere tutti gli studii dell'armonia, del contrappunto, e di tutto ciò che possa assoggettarsi all'insegnamento nella difficil 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 sviluppamenti nel corso di circa due secoli. Ma il più forte impulso alla simplificazione dei metodi venne a noi dalla Francia, ed è cosa ammirabile, fu dato esso in momenti che gravi calamità sociali affliggeano quella nazione. La primitiva istruzione elementare della musica, e particolarmente del canto, presso i francesi manteneasi per le cure e pei sussidii del clero, allorachè pei trascorsi della rivoluzione rimanea 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 Convenzion 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 affinchè 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.° *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 devon tendere ad aggrandire il circolo delle cognizioni devono ancora essere spogli dei sofismi sistematici consacrati dall'uso* - *Decreta.*

- 2.° *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 alfine 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, scarso 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 primieramente è da addebitarsi alla abolizione di una quantità di *Cappelle fisse* che altra volta esistevano 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 vogliano oggi sopportare; cosicchè 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 possegga 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 presentire 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 vuolsi 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 pareggiare 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 ingegnoso metodo ritrovato dal signor Wilhem. Questa riflessione dello studio del canto nella classe specialmente dei giovani artigiani d'ambo 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 intravvedere una maggiore utilità sociale. E di fatti una delle principali cagioni della moralità popolare della Germania vuolsi 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 anco 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 dei 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 fu 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 godè 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 codesto *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 Abbadia, ed i signori Fedor ed Anconi. 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.

Toccheremo 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 preso più lento che non alla prima sera produsse doppio effetto. I pianì e i forti ne furono a sufficienza osservati specialmente dall'orchestra, e fu bene inteso quel lieve incalzar del movimento all'ultimo forte, che prepara con tanta imponenza 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, abbenchè tutt'altro che propria ai mezzi delicati del signor Fedor, fu detta pur con garbo: ma l'istrumentale oltremodo caricato ne faceva perdere notevol parte dell'esecuzione cantabile. Il Duetto de' due soprani fu bene accentato ne' primi due *soli* si dalla signora Micciarelli, come dalla signora Abbadia. Ma nella seconda parte l'accordo mancò, in ispecial modo in quella scaletta cromatica discendente per terza, la quale oltremodo 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 *cum* producono cattivo effetto. Nè qui incolpar vogliamo per certo le due zelanti esecutrici. Il signor Anconi interpretò pure diligentemente l'*Aria* che segue. Codesto artista possiede una bella ed estesa voce di basso; le sue note profonde *si, la, sol, fa*, anzichè essere cupe o cavernose, come quasi sempre riscontransi nei bassi giusti, sono dolcissime, ma ad un tempo sensibilissime. Nè con questo disaccordano le superiori, ed anzi il carattere della sua voce vorrebbesi giudicare pressochè di baritono; se non che egli dimostra di non poter ascendere che a stento fino al *mi* ♭, 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 colla quale tutto il coro, alla seconda transizione dell'*Ut sibi complaceam* in *la bemolle*, non si faceva nessun carico di interpretarla come prima in *la naturale*. Buon per noi che nessuno de' signori coristi avvisò di procedere diritto sulla giusta strada; epperò il pubblico nulla ebbe a soffrire da codesto grosso sbaglio, che avvertito dagli intelligenti li fece forse sorridere. Anche le crome spezzate delle ultime misure sottoposte alle sincopi de' soprani voleansi udire molto più secche, e totalmente a mezza voce.

Il quartetto seguente 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, coll'averle marcate soltanto con brevissime crome, pare intendesse non volerle in altro modo eseguite.

Anche la cavatina che succede non ne pare componimento che pretenda a grande effetto, e per verità ben poco ne ottenne, abbenchè lodevolmente interpretata e colorita dalla signora Abbadia.

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 rezzo*samente* dalla signora Micciarelli, pure ella si merita 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 la signora Micciarelli dà all'esecuzione di quest'*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. Facciamo osservare di nuovo che il quartetto è oltremodo 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 dobbiam tacere che l'ultima cadenza dove i soprani si spiccano con quelle magnifiche note acute, ci ha consolati in qualche parte dell'aridezza 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' sullodati 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 questo, 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, chè Rossini più non ha bisogno del giudizio d'un pubblico, ma per semplice rispetto al suo nome, pare a noi che assai ma assai più dovcansi 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.° DI GIOVANNI RICORDI.

LES SOUPIRS

DEUX NOCTURNES

pour le Piano

(LE 2.D À 3 MAINS)

PAR

F. KALKBRENNER

Op. 121 - Fr. 2 75.

ALBUM

pour le Piano

PAR

Th. Döhler

Op. 40.

N. 1. *Rondino villageois sur un thème d'*AUBER.
» 2. *Bagatelle sur un Air de Nice.*
» 3. *Romance et Cavatine de* DONIZETTI, *variées.*
» 4. *Fantaisies sur deux motifs de* NORMA.
» 5. *Nocturne sentimental sur une Romance de* ADAM.
» 6. *Fantaisie sur une mélodie de* MEYERBEER.
» 7. *Caprice sur le Rauz des Vaches et une Valse Suisse.*
» 8. *Cavatine de la* DONNA DEL LAGO.

Chaque N.° 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.° di Pianoforte o d'Organo . . . . . Fr. 18 —
Parti separate pei Cantanti di Concerto, cad. » 2 50
Parti separate pei Cori, cad. . . . . » 2 75

Il testo latino dello STABAT MATER con a fronte la versione italiana dell'Avv. C. MELLINI per servire alla musica suddetta. Aust. Cent. 50.

SOLFEGGIO A DUE VOCI

CON ACCOMP.° DI PIANOFORTE

contenente 50 Lezioni progressive

DI

A. PANSERON

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. PANNA

Fr. 3.

SAFFO

MUSICA DEL M.°

GIO. PACINI

Riduzione completa per Pianoforte solo

Fr. 18.

ILDEGONDA

Dramma in tre parti

POSTO IN MUSICA DAL M.°

M. A. MARLIANI

L'Opera completa per Canto con accomp. di Pfte

Fr. 30.

MARGARITA D'YORCK

Tragedia lirica in tre atti

POSTA IN MUSICA DAL M.°

ALESSANDRO NINI

L'Opera completa per Canto con accomp.° di Pfte

Fr. 30.

FANTASIA

per Fisarmonica e Pianoforte

DI

F. C. LICKL

Op. 25. - Fr. 3 25.

ARIA

per Fisarmonica e Pianoforte

DI

F. C. LICKL

Op. 24. - Fr. 3 50.

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 DI MILANO

N. 16. DOMENICA 17 Aprile 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.° 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 pas-*
» *sions, 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 sen-*
» *timents 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.° 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.

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 sè solo; ma l'unica opera sua senza la compagnia dell'altra non è che un semplice giovamento, 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 esempii 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 dotto, un uomo studioso, un uomo dedito alle speculazioni della filosofia si diletta, si ricrea, s'alimenta alla lettura d'un libro dotto, d'un libro profondo, d'un libro severo, che ammaestra sulla natura degli uomini e delle cose, mentre un grillincervello, 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 Sardanapali 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 anteporrebbe l'autore della *Didone* a quello del *Saulle*.

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 inesperto, i migliori dei dipinti degli antichi e moderni capiscuola non sono degnati nemmen d'uno sguardo; ed il medesimo sposalizio 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 vôlta del teatro e la vôlta de' cieli cogli urli dell'entusiasmo, mentre lo spettatore intelligente, solitario nel suo angolo del silenzio, anzicchè 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 alfieriana, 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 assennata e sicura, l'educazione rendesi un *sine-qua-non* indispensabile come la luce a chi vuol distinguere i colori, perciocchè 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 biasimevole. Non è sull'effetto che il critico dee versare le sue parole, ma sulle cause che producono gli effetti. Conoscendo le cause, allora egli adempirà l'officio 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 accorgimen o estetico e coi principj della filosofia. Il critico adempirà l'officio 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 visionarj, nè cose di sì facile percezione che possano dà sè concepirsi anche dai fanciulli, ne sono di sì poca importanza che possa disconoscerle chi voglia condegnamente trattare la critica. Quando le arti s'addentrano nelle intimità de' riposti loro artificj, 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, aveau 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'ajuto 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 esercizj 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 nè la più giusta ad alcuni amor proprj, 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 sè 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 pazze sentenze che sono precisamente il rovescio del vero. Non è meraviglia se alcuni che non istimano l'arte se non per quello che è, o per quel che ne sanno, non sapendo immaginarsi quello ch'ella può divenire, credettero 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 savièzza 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'avviso noi avemmo un esempio recente anche in queste medesime colonne (1).

Ritornando su questo argomento noi tenteremo di provare com'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 staremo per ora contenti all'accennare, tanto per far luogo « alle altrui osservazioni, che grato ci sarebbe di veder pubblicate da chi sente « 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 opinate che la *Musica drammatica abbia a' 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 tema contrario l'esperimento che venisse fatto coll'analisi estetica. - Ma per coonestare questo mio timore bisogna che vi dichiari 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 istrumentali, 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 *alletti* insieme, fusione che richiede nel compositore niente meno che - estro poetico (non *librettistico*) - 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 *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 *Définissons les mots*, precetto aureo la cui assai frequente trasgressione è fonte copiosissima di chiacchiere vuote invece di sodi ed utili ragionamenti nelle scentifiche od artistiche disquisizioni. Sì, io sarei d'avviso non siasi 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' benemeriti 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 sovraccennate, lusingandomi di acquistare un po' di benemerenza 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'edifizio 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* con dubito si presterà volentieri, sì pel lodevole suo impegno, sì 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 28 febbraio

Vostro deditissimo

Nicolò Eustacchio Cattaneo.

(Segue il Supplemento).

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 inspettori 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 imparti 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 ch'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 avea domandato; e forse a lui non troppo garbò udir cantare le lodi di Hoche. Comunque fosse si mostrò di mal umore e dopo l'accademia, avvicinatosi a Cherubini che l'avea 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 ei 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 or 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 dicesse 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 invitatolo a pranzo, secondo il solito gli parlò di Paisiello e più che mai si mostrò entusiasta della 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 soavemente lo lusingava* - *Capisco*, 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'*Anacreonte* nel 1803, e la musica d'un ballo intitolato *Achille in Sciro*, per migliorare il suo stato accettò l'impegno di recarsi a Vienna, e là soggiornò 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, annuirono a quella opinione tanto onorevole.

Napoleone, dopo la vittoria di Austerlitz, 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.* - *Avete 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 fini 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 fisonomia 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 *decrescendo*, 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 die' modo a produrre delle vere meraviglie di espressione religiosa e scoprire de' finissimi artifizj nell'istrumentazione.

Ritornato a Parigi, una gagliarda febbre nervosa lo travagliò pel 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 là della malattia che la fece nascere, ed allorquando interamente ristabilito a Chimay presso il principe di Chincy, 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 si pura, si grande, uno de' capolavori del genere. Il pensiero che lo diresse in quella composizione non aveva analogia veruna con quello che inspirò 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 offrisse 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, congiunse in siffatta guisa le severe bellezze dell'armonia e l'imponenza e la varietà dell'istromentazione 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 *Pigmalione*, 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 *Crescendo* all'*Opéra Comique*, che non aggradì; 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'*Orifiamma* e del *Bajardo a Mezieres*, Opere di circostanza messe insieme da varj autori con ogni sollecitudine e fra le tumultuose agitazioni dello straordinario cambiamento politico. Un solo pezzo dell'*Orifiamma* ancor si ricorda per esser stato eseguito varie volte al Conservatorio di Parigi or sono otto o dieci anni. È un coro compito con quel sistema di *decrescendo* di cui abbiamo più sopra parlato e che rapì tutto l'uditorio pella sua dolcezza e spiccata 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 istromentazione, la grazia e spontaneità con cui le sue armonie e modulazioni s'intrecciano e susseguono, e 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 rimunerarlo dalle ingiurie della fortuna. Bordogni fu nominato a succedere a Martini nella carica di sopraintendente della musica del Re. Ne' Cento giorni Napoleone, che tanti favori aveva compartiti a Paër, mostrossi verso Cherubini meno contrario, lo decorò dell'ordine della legion d'onore ed avendo aumentato il numero de' meni-

bri dell'Accademia delleBelle 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 offiziale della Legion d'onore. Tutto il mondo musicale conosce le sue messe, preghiere, antifone, i suoi mottetti, i salmi, fra cui la superba messa solenne dell'incoronazione di Carlo X, ove ammirasi la sublime *marcia della communione* 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*. *I. C.*

(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 salì a que'dì ad eminente 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 sè 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 parea meglio dalla natura essere inchinato alle forti passioni 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 circoscritta alle diverse combinazioni di sole sette note, in certo modo disdegna che la poesia sfoggi in tutta l'abbondanza de' vocaboli, 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. Nè taceremo che qualche buon saggio rispetto alla musica ne sia già stato dato; solo ci permettiamo dubitarne 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'opporsi 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 maraviglioso 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 inspirazione 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 soggettare 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, chè di poche ci sarebbe dato passarci in silenzio, e con poco frutto stancheremmo i lettori. Nè i suoi diffetti come tragico o drammatico annovereremo, 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 compito 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 chè belle per sè le ravvisi, non potrà però a meno di riconoscerle insufficienti a que'maggiori effetti drammatico-musicali de' quali siamo noi stati e siamo tuttavia spettatori all'età nostra. Or quale ispirazione potrebbono 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? Nè 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' dì 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 mostrano tanto freddi e disanguati, tanto puerili, e praticanti che la poesia melodrammatica scadde dallo splendore in che era salita, e la musica che pur seguiva le sue traccie 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 inspirazioni, 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'allettare e pascere il « senso e trarre in ammirazione gli ascol- « tanti 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 sopravisse 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 secondò 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

(1) Storia della musica. Tom. III, pag. 439.
(2) Veggasi l'articolo intorno a questo grande compositore dato nel N. 9 di questa *Gazzetta Musicale*.

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 assertive, 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 anzichè 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 atti 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 informi rapsodie 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 articoletto 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 inviataci da un certo sig. Alighieri da inserire in questa nostra* Gazzetta *ci fa 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 di 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 pienezza di convincimento che per ora, dobbiam confessarlo, non sappiamo trovar modo a dividere colle celebrità musicali alemanne cui accenna il signor Alighieri. - Epperò facciamo voti di vero 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 obbiezioni 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 EDITORE
DELLA GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

Signore

Nel N. 15 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 obbiezioni, che gli vennero mosse contro in alcuni giornali dell'Italia.

Siccome la questione di questa Riforma è di generale interesse per l'importanza sempre maggiore che va acquistando la musica tra i popoli inciviliti, così mi fo dovere di avvertirla che usciranno man mano nel giornale milanese *La Fama* del 1842 degli articoli col proposito di dilucidare le seguenti asserzioni del mentovato articolo;

1.° *Se il sig. G. B. Menini essendo semplicemente un letterato, e quindi non atto a giudicare da sè medesimo del reale valore della Riforma Gambale, sia stato o no una penna passiva nel redigere le ispirazioni di persona troppo parziale alla Riforma stessa*;

2.° Se non siasi risposto dal sig. maestro Gambale agli *elaborati articoli del sig. Geremia Vitali, collaboratore della* Gazzetta Musicale, *e alle dottissime osservazioni dei signori maestri Luigi Rossi e Picchi*;

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 somministrare i mezzi di difendere la sua causa 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 benemerito alla musica*;

5.° *Se non bastino infine le favorevoli attestazioni di alcune isolate celebrità alemanne 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 *Fama* o in altro giornale coll' informativa della sua ripulsa.

Gradisca i sentimenti della mia considerazione.

Milano 13 Aprile 1842.

Divotiss. 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 conceduto trasformare i teatri e i lieti crocchi 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 equivaler 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 onorò 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 quando a noi ci limitiamo a compendiare sommariamente le opinioni esternate da' giornali milanesi intorno allo *Stabat*, non senza il proposito di non

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 ispecial predilezione la fuga. Essa *Gazzetta*, tranne qualche eccezione, rimase appagata anche del modo col quale lo si eseguì tra noi, e in particolar 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 di una sol cosa dare un'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 coll'articolista dei *Débats* perchè chiamò questo un *joli Stabat*, e saviamente vorrebbe consigliare i nostri buongustai a lasciar da un canto le opinioni oltramontane per non attenersi che alle nostre, che a suo giudizio ponno essere di maggior peso. Nulla però egli osserva intorno al valore delle opinioni italiane scusandosi con modestia dal farsi a parlare *ex cathedra*.

Il *Bazar* fu molto contento della ricca illuminazione del teatro, profuse lodi d'entusiasmo alla signora Miccarelli, poi al maestro Panizza, poi anche a Rossini, ma con 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 benchè stesa con dottrina, a nostro giudizio, avrebbe molto meglio potuto collegarsi colla antecedente, sicchè in essa più apparentemente si vedessero le applicazioni parziali derivare da generali norme. Oltre di che essa è qui e qua seminata di alcuni pensieri critici, forse così sottili da potersi notare di sofisticheria. E per esempio poniamo l'osservazione fatta alla cantilena dell'aria del tenore che, al dire della *Fama*, ha mal'a proposito carattere eroico; appoggiata questa critica all'essere l'accompagnamento tessuto nel secondo quarto della misura da una croma puntata e d'una semicroma, il che induce l'*andamento di marcia*; il quale, secondo il sig. Borio, si avvalora anche dagli accordi de' *tromboni*; ma questi, 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, giu andamento medesimo. Il tutto sta nel modo di esecuzione, la quale deve sempre recare la tinta dei concetti costituenti il carattere della situazione. E quanto al pezzo in discorso noi pure opiniamo col sig. Borio che con una speciale accentazione possa ridursi a movimento marziale, ma dissentiamo da lui, ove ne piaccia far conto del modo col quale lo ha accentato ed istromentato Rossini.

Aggiungiamo qualche altra parola intorno al dotto e giudizioso articolo del signor Borio. Osserva egli che le forti e secche *strappate* dell'intera orchestra in principio di battuta alle quali succede il *piano*, sono di tal natura da dovere quivi cercarsi 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 dichiararci di opinione contraria a quella del sig. Borio, dappoichè la strappata d'orchestra cadendo precisamente sul tempo *forte*, nessun contrasto arreca nè al sentimento nè all'orecchio, e tutt'al più potrà dirsi opportuna a dipingere una tal qual'effusione di gioia o dolore, non però *agitato*.

Il detto signor Borio encomia con opportune parole di ammirazione il grandioso *In die judicii*, e parlando del quartetto che segue, dice che questo *svela nel suo autore un degno erede del P. Mattei*, al che pare a noi che senza rischio di esagerare, avrebbe potuto aggiungere qualche cosuccia 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. Bagattelle! se le meschinità di Rossini racchiudono tanto tesoro di bellezze e di effetti, quanto ve n'ha nel suo *Stabat*, è pur d'uopo convenire che il maestro pesarese è ingegno più grande di quanto fino al presente fu proclamato. - Abbenchè oltremodo arrischiata l'asserzione del *Figaro*, è in sostanza non destinata di certo ad inalzare il nome di Rossini e il valore del suo ultimo componimento, pure, ponderata finamente, non potrebbe dirsi al tutto fondata sul falso.

Ora qualche parola anche dei due articoli dati da questa nostra medesima *Gazzetta*. Se fummo schietti e sinceri cogli 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 Casamorata non potevano essere giudici al tutto competenti del grandioso componimento rossiniano, dacchè non fu loro dato di esaminarlo nella partitura con istromentazione compiuta 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 neppur bisogno che si ponga in dubbio. Ora l'argomento acquista doppia forza ove si parli di Rossini, la cui potenza in fatto di istromentazione è poco meno che proverbiale nell'arte. Ad alcuni nostri lettori parvero inoltre troppo amare e meno che rispettose le critiche 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 potea aversi in conto di un omaggio da chi sa, che la vera e coscienziosa critica solo allora si studia di scandagliare attentamente e sottoporre a rigido esame i pregi e le bellezze delle produzioni delle arti quando è al maggior segno persuasa che queste produzioni possano esercitare una decisa influenza sui progressi o sui travimenti delle arti stesse. Il signor Casamorata 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 poi fosse chiamato a decidere se il tanto acclamato lavoro sia 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 anzichè il proposito assoluto e tenace di dare al tutto quell'austerità e uguaglianza di carattere che, rigorosamente parlando, era ingiunta dal genere del componimento latino messo in musica il quale, al dire di Rousseau ha tutta l'impronta di una poco men che monotona *leggenda*.

Diamo queste ultime nostre osservazioni non come giudizii, ma come opinioni e conchiudiamo colle parole di *Montaigne*: « tutte le cose di questo mondo sono come i vasi etruschi; 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 Oneto. 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 de' quali mostra che i Sardi hanno tutt'ora ed usano la musica antichissima 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'eseguirla con vigore di espressione, e nell'ascoltarla con entusiasmo di sentimento. Nel quarto che è l'ultimo articolo propone l'autore di instituire in Sardegna uno stabilimento musicale che serva non meno che ad accrescervi l'incivilimento, a procacciare a quel popolo qualche vantaggio da un'arte a cui pare per natura dalla nascita inchinato.

Tutte queste parti sono dal signor maestro Aneto trattate con molta istorica erudizione, 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, e n'abbia quel suo popolo prediletto i presagiti vantaggi. *C. M-i.*

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 1838 al Teatro italiano di Parigi, da' giornali di quella capitale encomiata siccome la più bella di quel fecondo autore, il quale volle introdurvi il tema nazionale inglese - *Dio salvi il re* - da lui condotto e svolto fra i più squisiti artifizi scientifici. L'intrusione in un'Opera drammatica di pezzi di altro spartito è grandemente da biasimarsi, massime allorachè 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 fuor di proposito l'aggiungere che in ogni rappresentazione del *Giuramento*, in cui l'attrice-cantante signora Mattey sempre più distinguesi, il tanto decantato giovane violoncellista Piatti 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, qual modello da seguirsi. Grassi fecesi ben anco ammirare in varie società particolari, a meraviglia interpretando i più scelti pezzi di musica istromentale per camera, fra quali un bel quintetto di Gebel, un classico ottetto di Mendelssohn, e gli scabrosissimi ultimi quartetti di Beethoven, in ispecie quelli, op. 127, composizioni tanto difficili e complicate, che dalla maggior parte de' *quartettisti* vengono reputate insuperabili.

Trieste. — Ancora un nuovo fanciullo-pianista. Alfredo Jaell figlio ed allievo del violinista Edoardo, avanti di recarsi a Vienna, ove si propone dare nuovi saggi della precoce sua valentia, diede un'accademia nella sua patria, e l'esecutore di otto anni spiccò in ogni pezzo per una forza e precisione assai superiori all'età.

1.° *Festival* musicale istorico e religioso dato a Parigi li 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 moltiplicheranno, altrettanto maggiore sarà la varietà che s'introdurrà ne' concerti, meno presto i capolavori dell'arte invecchieranno. Da lungo tempo in Francia avvi la passione, per non dire la rabbia de' *soli*. L'orchestra al Conservatorio tocca alla perfezione: è dai cori principalmente che devesi tentare l'innovazione. Il *festival* dato sabato Santo nella sala Vivienne, aveva il doppio merito d'essere per la maggior parte dedicato alla musica corale, e di far sentire alcune Opere non mai eseguite a Parigi o che da gran tempo erano dimenticate. Fessy e Dietsch dirigevano, il primo l'orchestra, il secondo i cori. Non saprebbesi abbastanza encomiare lo zelo e il talento di que' due egregi artisti che lo studio e le ripetute prove non istancarono punto, e che presentarono al pubblico degli spartiti nuovi della massima importanza, come quello dell'oratorio *Paulus*.

Il concerto ebbe principio dalla Sinfonia del *Flauto magico* di Mozart, eseguita con assieme, brio e precisione. Tutti conoscono il bel Salmo di Marcello *Miserere mei*. Ponchard in seguito rapì nell'Aria si tenera e sublime del *Giuseppe* di Mehul. Un *Ave Maria* di Arcadelt (1540) 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 miniera inesauribile. Madamigella Nissen con una brillante e forte voce ha quindi interpretato una bell'Aria del *Sansone* di Haendel.

E stata una felicissima idea quella di riunire vari pezzi scelti da tre *Stabat* di Palestrina, di Pergolesi e di Rossini. Nel pezzo di Palestrina a doppio coro si rinvennero de' begli effetti: il concepimento n'è grande e semplice. Del secondo, erasi scelto un duetto per soprano e contralto di forma originale e molto ben intrecciato, ed un'Aria di contralto. Il coro senz'accompagnamento di Rossini, ebbe il più grande trionfo: e ben lo meritava in quella onorevol lotta, poichè, a personale nostro giudizio, nè tra i passati nè 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 principale, fu molto lodato.

L'Oratorio del *Paulus*, cioè la Conversione di San Paolo, di Mendelssohn-Bartholdy, componeva 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 lunghezza. - L'introduzione ha il difetto comune a quasi tutte le recenti produzioni dell'Allemagna. Essa ad un tempo è vaga ed ammirerata. Gli artisti tedeschi degiorno d'oggi mirando con sovverchia ostentazione a fin naturalezza trascorrono 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 strumenti da fiato e delle masse corali. Si è pure applaudito assaissimo 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*).

Beauvais. 19 marzo. — Una solennità di cui la nostra città non ha mai avuto esempio, ha eccitato uno straordinario entusiasmo. Trattavasi dello *Stabat* di Rossini eseguito da Alessio Dupont, e Oller e dalle Hennin e Lia Duport, artisti già conosciuti assai favorevolmente a Parigi; e da' cori e dall'orchestra della nostra società filarmonica. L'effetto n'è stato meraviglioso e molto al di sopra di ogni aspettazione. Il duetto delle due donne dovette replicarsi.

Rouen. — Mereaux, 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 Goudimel (1560); - alcuni *pezzi per cembalo* di Couperin (1650); - un *concerto* di Haendel (1700); - alcuni *pezzi per cembalo* di Rameau (1730); - un'*aria della festa di Alessandro* di Haendel (1700); - alcune *strofe dello Stabat* di Pergolesi (1736); - e finalmente un coro del *Castore e Polluce* di Rameau.

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 DI MILANO

N. 17. DOMENICA 24 Aprile 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.° 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. 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.° 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.

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 quistione riguardante un capolavoro musicale tanto in questi passati giorni acclamato, trovammo conveniente prescindere dalle ragioni che poteano autorizzarci ad una giusta ripulsa, ed abbiamo ammessa la risposta in discorso, alla quale per altro abbiam 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 controsservazioni che il nostro collaboratore incriminato crederà dover fare alla Risposta dell'anonimo bolognese. Dobbiamo intanto avvertire che, risiedendo a Firenze sua patria il detto sig. Casamorata, non potremo dar posto alla sua replica in questi fogli così presto 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 sè 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-Morelli, ed i signori principi Carlo e Giuseppe Poniatowski, il cavaliere Montenegri 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'ammirazione 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 istrumentale, 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; e 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 cola, e per la *deficienza della ingegnosa magnifica istrumentazione* 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 - *Eja 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 apologista 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 ritenerlo 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 fugace meteora. - Ma l'inurbana animosità (A) con cui il *colto* critico parla dell'opera di Rossini, merita che io, non *colto, nè dotto, nè conosciuto scrittore*, ma amico del bello e del vero, palesi 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 dotto 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 istrumentata, 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 due interi 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 barbassori 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 maravigliosi effetti musicali? Se

(A) L'anonimo autore di questa *Risposta* è in inganno. Rilegga a mente riposata 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.

(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 rinegano 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 sentenzia 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 contrazion dei muscoli di un padre che vorrebbe sottrar sè ed i suoi amati 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 *espressione di sentimento non religioso*? 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 artifizii musicali imitare lo scroscio delle saette, il sibilar de' venti, lo scalpitio 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 fisonomia, ponno essere agevolmente *imitati*, ricopiati dal pennello, o dallo scalpello ma non dalle combinazioni musicali. Il principio della musica stimo 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 *sincopi* denotano agitazione, singulto, i *modi minori*, i *movimenti larghi* indicano tristezza, dolore, ecc. - Così pure la musica è eccitativa di diverse sensazioni, come la melanconia, il coraggio, la gioja, 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'inno, conobbe l'impossibilità di evitare l'uno di questi due inconvenienti, o *annojare 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 (I). 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) bisognerà 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'adornamento 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 istrumentali 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 tacciano 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 quegl'incensi che fumano dinanzi agli altari dei grandi che furono, Mozart, Haydn, Beethoven!!!

(D) Quanto sia chiara e fondata su buone leggi estetiche questa digressione dell'anonimo bolognese e fin dove abbia a che fare coll'articolo del sig. Casamorata, in verità noi non supremmo capire.

(E) Domandiamo mille perdoni al signor anonimo bolognese, ma non possiamo non 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 vantata 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 ec., o spieghiamoci meglio; a poter svegliare nel nostro animo le impressioni stesse che sogliono destar in noi codeste modificazioni della natura fisica e della vita, chè in questo solo e non in altro significato vuol essere presa la *imitazione musicale subbiettiva*, ossia quella che ha sua azione più sul nostro animo che sui nostri sensi. Pigliamo alcuni esempii dalle Opere medesime dell'immortale autore dello *Stabat*. Si vegga l'introduzione del *Mosè*, nella quale la tenebria che avvolge la corte di Faraone è con sì potente evidenza dipinta dall'indole speciale delle musicali modulazioni, dal supremo artifizio delle armonie, e da tutto il sapiente prestigio della stromentazione che lo spettatore per poco non è illuso al punto da credersi 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. Nè si dica che questo mirabile effetto imitativo è prodotto dall'associazione de' mezzi meccanici di altre arti ed in ispecie dalle indicazioni dell'azione drammatica. Certo è che la musica per ottenere tutto il suo trionfo pittoresco ha bisogno del sussidio de' trovati scenici e della poesia; ma poichè vediamo che v'ha delle musiche le quali, anche vantaggiate 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 sè medesima.

Agli esempii or riferiti per sostenere che la musica è tanto imitativa da poter per fino rendere l'immagine delle tenebre e della luce, altri vorremmo aggiugnerne 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 « *E deserto il bosco intorno* ». Veggasi il primo pezzo della *Creazione* di Haydn ove con tanto studio di numeriche combinazioni è 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'imagine d'un mare poco prima agitato dalla tempesta e coi flutti ancora sordamente rimescolati. Certo è che a ben rilevare codesta specie di pitture musicali è uopo soccorra lo spirito dell'uditore e la sua più o men pronta immaginazione; ma è quando mai il bello dell'Arti ad essere ben compreso pote far senza dell'intelligenza e dello spirito di chi riguarda? e per ciò appunto dal maggiore o minor 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 in vece, dotati di più pronta suscettibilità comprensiva, risvegliano gagliarde e sublimi impressioni.

Dopo il fin qui detto osiamo sperare che il signor anonimo bolognese vorrà convenire 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 que fenomeni stessi cui indarno vorremmo vedere *imitati* dalle altre due arti or nominate. *B.*

(F) Erronea sentenza che è contraddetta dalla opinione de' più acclamati scrittori d'estetica musicale. Vedi Rousseau, Ginguenè, Momigny, Arteaga, Martini, Carpani, Lichtental 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 esempii più il fecero per chiarire fino a che punto sapesser giugnere i meccanici artifiçj dell'arte, anzichè per dar prova della vera sua potenza imitativa. Ed allorachè si proposero di addimostrarsi imitativi nel più alto significato della parola (4), non ad altro mirarono fuorchè a dipingere gli affetti e le passioni poste in conflitto. Voler sostenere che la *musica è più atta a imitare lo scroscio delle saette, il sibilar del vento e lo scalpitio dei cavalli, anzichè esprimere il dolore di chi langue e muore, gli accenti passionati di un disperato amante*, ecc., e uno stesso che voler negare i più grandi prestigi dell'arte, quella potenza per cui si resero immortali i nomi de' sommi compositori della scuola italiana, i quali sabirono a incontestata celebrità appunto perchè colla musica seppero adeguare, anzi superare la massima potenza della poesia drammatica in cui non è vera vita se non scaturisce dalla pittura dell'uomo morale con tutte le sue più svariate modificazioni psicologiche.

Non per la maggior parte de' nostri lettori, che crediamo versati a sufficienza in simili disquisizioni da non avere bisogno dell'evidenza de' fatti a convincerli della verità di quanto affermiamo, ma per rimovere dal suo incontepibile abbaglio l'anonimo bolognese crediamo ben fatto richiamargli alla memoria il terz'atto dell'*Otello* di Rossini. In questo solo brano di un sì lodato capolavoro, quanti esempii 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 *imitativa*! 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 titubanza, indi lo scoppio di un furor brutale che anela a saziarsi nel sangue d'una vittima creduta 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 riandare colla sola rimembranza la prodigiosa varietà di bellezze imitative (e ripetiamolo, sempre ben inteso nel senso morale e col mezzo idealistico dell'arte) di che è ricca l'or ricordata composizione rossiniana, dovrà trovarsi ben mortificato d'aver proferita 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. *B.*

(G) Con questa sua alquanto indeterminata definizione il signor anonimo bolognese ci fa dubitare che ei 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. *B.*

(I) Tutti i più accreditati giornali di Francia, il *Debats*, il *Courier français* il *Temps*, la *Gazette*, la *France musicale*, la *Presse*, ed altri cinque o sei giornali si accordano 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 le loro parole di lode con isch'e'te riflessioni critiche, e con quella indipendenza di opinioni che l'uomo di buon senso non rinega mai, anzi più libero e confidente di sè professa allorachè si tratta appunto di celebrità già stabilite su inconcusse basi. E questo, checchè voglia far credere in contrario il signor anonimo bolognese, fu appunto il caso del nostro collaboratore al cospetto di Rossini.*
L'Estens.

(4) *E ben inteso, nel significato più proprio all'arte di cui si parla, chè sarebbe ridicolo il voler pretendere che la musica con semplici suoni rappresenti delle immagini materiali. Veggasi la nota G.*

(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 ommettesse l'impetuosa *Fuga* su quel brano di frase senza alcun senso - *quam olim Abrahae promisisti*, - dovrebbesi ben anco aggiugnere, per la continua verità di espressione. L'*Agnus a decrescendo* 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. E 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'inspirazione 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 intieri pezzi di gran portata e della maggior bellezza: e tra questi principale il *Lacrymosa* ». Nel 1835 volendosi eseguire il gran *Requiem* di Cherubini all'occasione de' funerali di Boïeldieu, 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 nomini e lo pubblicò nel 1836, essendo in età di 76 anni; fu questo l'ultimo suo lavoro.

Le cose del Conservatorio di Parigi procedevano con alquanto di freddezza, o per meglio dire andavano declinando, allorchè 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 1835 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*.

Affinchè i lettori che si compiaceranno 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 Boïeldieu, Berton 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 sopraintendente 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 1831 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 1835 fece rappresentare, alla *Grand Opéra*, *Ali-Baba* in quattro atti, cattivo melodramma di Scribe e Melesville, nel quale intruse alcuni pezzi del *Koukourgi*, 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 trovasi nè la leggerezza, nè il brio, nè lo sfoggio delle risorse musicali del giorno: ma non si può negar che in varj pezzi siavi degli squarci pieni di effetto. La romanza della Damoreau, il duetto fra Nourrit e Levasseur; l'incantevole 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'ingratitudine 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 uno 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 *adagio* di un' espressione sì toccante che tutti gli uditori, compresa l'incomparabile Malibran, ne furono deliziosamente commossi.

Finchè 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 3 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 dilicato ed onesto esigere ogni « mese l'emolumento senza averlo guada- « gnato. Io non sarei stato condiscendente « col professore che fosse venuto a do- « mandarmi 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 Auber 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'uffizio 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.° 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 Boïeldieu, 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 forsanco, 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 intrinsici, 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 secolui. La venerazione che gli professavano i suoi allievi (fra' quali si annoverano Boïeldieu, 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 rifuggì da quelle speculazioni che riducono l'arte ad un'industria: non iscrisse mai per solo spirito di guadagno, non conobbe intrighi nè 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 disdoro 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 ogni 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 articoletto di polemica risguardante la *Riforma Musicale* del maestro *Gambale*, aveva già prodotto un frutto che appena osavamo sperare, e vogliam 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 brevisimo 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 savia 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 pel primo la mano amica al signor Gambale e lo ha presentato di un suo nuovo pezzo dettato co 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'égide 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 diremmo nojoso.

Ma per avventura il celebre compositore, sia per non essere ancor egli stesso perfettamente addentrato 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, anzichè ad assoluti errori di stampa; mentre vogliamo ritenere che il signor maestro Gambale avrà voluto essere ben diligente ed attento, acciocchè 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 diritta) 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, dappoichè 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 diritta, 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 diritta, 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, ciocchè 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, sfideremmo la testa più armonica dell'universo a poter comprendere, e seguirne l'andamento precipitato e diremmo accavalcato.

Senonchè il tutto poco dopo si aggiusta, 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 dirittura *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 rischiarar 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 Andrée Ubicini, Corso Francesco, N. 610, et chez le papetier Joseph Penuti, rue del Pesce, N. 4981.

scuola della nuova segnatura, e questa anzi non far apparire se non come un'emanazione di codesta *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 servirci de' vecchi termini d'arte, forse già abiurati 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 (nè può essere chi voglia negarcelo), per quanto lodevole ed ammirabile possa anche apparire agli occhi di taluno codesta Riforma, essa non sarà mai altro (per servirci 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 neppur debolmente intravvedere 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 giudizii 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, baritono, contralto; che questi metodi furono adottati e 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 esempj d'abitudine*, e che egli *il primo* (!) risolse 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, teniamone 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 especial 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 si 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 minestrieri 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 libercolo 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 pascevasi 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 lisciatura delle loro chiome innanellate, 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 intelettuale, bene; se no, poco loro importa. Ed è per questo che quando, dopo avere studiata la professione, cominciano a diventar 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 chinese, 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 solfeggiano 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'impiastriccian 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 sè 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'impresario 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 stuonato alla peggio. Tutto il resto della terra è per essi un vero nulla. Si agitino 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. Nè anche i più prediletti della natura ponno giungere 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 categoriedell'umano sapere.

E voi, virtuosi moderni, che diventando grassi e paffutti negli agi procacciativi a furia di trilli, gorgheggi, e cabalette, e catvatine, e rondò, vi circondate della più densa ignoranza di tutto ciò che non ha a che fare colla vostra speciale e nuda 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 fuorchè 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 giudizii 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 appaja 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 studii ed alla critica musicale, come ci siamo proposto di conservare assoluta indipennenza ne' nostri giudizii, così vogliamo rispettar sempre quella degli altri, anche allora quando non sia importante, come nel caso dello *Stabat*, l'occuparsene direttamente.

Aggiugniamo 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 Casamorata ov'è parlato diffusamente della sacra composizione rossiniana, e si persuadera 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 studii. *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 studii fatti da un benemerito meccanico italiano. Però noi crediamo necessario avvertire i nostri lettori che il* Pantófono *e il* Musicografo *del sig. Masèra 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. Lichtental, il quale ne da un cenno tratto dalla* Gazzetta Piemontese. *S'aggiunga quanto al* Musicografo *che già fino dal 1747 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 Maséra da Chieri, 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 sullodato sig. Maséra ci offerse ad esaminare una macchinetta da aggiungersi al pianoforte comune che puossi denominare *Pantófono*; giacchè per mezzo di essa chiunque, anche ignaro della musica, trovasi in grado di eseguire qualsiasi suonata, qualora si dia solo la pena di trascrivere a traforo su d'un cartoncino il pezzo musicale stampato o scritto dietro il metodo dal Maséra indicato, e di fissare il cartoncino traforato ad un cilindro: la macchina messa in moto eseguisce poi il pezzo od i pezzi da se sola.

Nè a questo risultato, sebbene già lodevole, si arrestò il genio creatore del Maséra, 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'ingegnosissimo 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 *Pantófono* colla tastiera potrebbesi appellare con vocabolo greco il *Musicografo*. Due signore 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 gratissima sorpresa di udirli ripetere fedelmente dalla macchina messa in moto.

A rendere perfetti i due sullodati 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 sullodato Maséra, ed ha già in pronto gli opportuni meccanismi.

Tanto il Pantófono, quanto il Musicografo servirebbero non solo a procurare innocenti diletti ad ogni genere di persone in ogni tempo ed in qualsiasi circostanza, ma 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 conoscitori 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 compartire le meritate lodi ai direttori dell'*Opéra Comique*, i quali col richiamare all'onor della scena una delle più acclamate produzioni dell'illustre compositore ora defunto, miravano a rendere un giusto omaggio alla gloriosa sua memoria anzicne a consultare quello spirito di bassa speculazione che è la guida suprema degli impresarii imperiti. I primi mentre giovano ai progressi dell'arte giovano 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. *B.*

— Dopo la sua partenza da Milano, Thalberg ha dato i seguenti concerti: *uno* a Torino; *tre* a Nizza, l'ultimo de' quali a benefizio de' poveri; *quattro* a Marsiglia di cui tre al gran teatro ed uno nella sala della Borsa per i poveri alla presenza di due mila persone; *due* a Montpellieri; *uno* a Nimes; *quattro* in dieci giorni a Lione, ed uno a *Dijon* per i poveri. Da per tutto e sempre con istraordinaria 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 accaparati.

— 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.

1837-38 introitati franchi	712,722.
1838-39	769,032.
1839-40	758,348.
1840-41	885,454.
1841-42	842,394.

Totale di cinque anni 3,967,950 franchi.

Nel solo 1841-42 gli eredi di Dalayrac (morto fino dal 1809), hanno percepito fr. 533 52; quelli di Gretry (morto nel 1813) fr. 4792 15, ecc. - A Donizetti per la sola *Lucia di Lammermoor* fatta da lui tradurre in francese, vuolsi 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 inspirate bellezze che abbondano in quell'importante componimento: i secondi tacciarono alcuni pezzi di poco adatti alla sublimità e severità che convengonsi alla musica sacra; gli ultimi pubblicarono de' giudizj fra loro assai contraddicenti.

Strasburgo 31 marzo. — *L'accademia di canto* ha solennemente inaugurato la riorganizzazione de' suoi esercizj pubblici collo *Stabat* di Rossini e colla gran scena, coro ed aria della seconda parte dell'*Orfeo* di Gluck.

Udine. — L'asilo infantile invitò pel venerdì 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 giugnesse più gradita all'orecchio degli astanti, dacchè la si udì dalle voci medesime che nei sociali trattenimenti fanno sentire le composizioni de' melodrammi teatrali. Ed è pur esempio imitabile, fra le semplici pareti di quella chiesa, la carità pubblica, la religione, o quelle gravi cantilene cospiranti in bell'accordo a commoverti l'anima a pietosi sentimenti. - Così le più svariate istituzioni sociali cooperano a vicenda al benessere comune, ove le fecondi un intimo senso di operosa carità. (*Dalla Favilla*).

Bologna. — Talmo avendo fatto osservare a Rossini che la bella voce di Miss Clara Novello non era accompagnata da un talento drammatico abbastanza grande: *Ciò è vero*, rispose il sommo de' maestri, *ma spero ben anco ch'essa non lo 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.* Quanti esempj in appoggio di questa sentenza che può dirsi giusta fino a un certo punto, ciò solamente allorchè si riferisca all'abuso della drammatica espressione. Vociferasi che Rossini si occupi a porre in musica la sequenza de' morti - *Dies irae* - che certamente all'incomparabil suo genio offrirà più vasto campo della flebile e monotona leggenda di fra Jacopone da Todi. *I. C.*

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

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

Musique de Conversation

Impromptu pour Pianoforte

PAR

C. F. LICKL

Op. 25. - Fr. 3 50.

DIECI PICCOLI DUETTI FACILI

per due Flauti

DI

BERBIGUIER

Op. 142 - Fr. 5.

CLEMENZA DI VALOIS

MUSICA DEL M.°

V. CARUSI

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. 3 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. 1720.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

N. 18. DOMENICA 1 Maggio 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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

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.° 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 pas- « sions, peint tous les tableaux, rend tous les objets; « soumet la nature entière à ses savantes imitations, « et parle ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sen- « timents propres à l'émouvoir. »

J. J. Rousseau.

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 Brusselles 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 alquante 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 si 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 ei 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 brameranno vedere pubblicate all'uopo di ribattere le meno giuste assertive contenute nella lettera che qui si produce. - A ciò poi ci induciamo tanto meglio in quanto che siam 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 divolgare le loro dottrine, od almeno a combattere pel loro onore quando sembra ad essi che gli stranieri non lo rispettino. Alcuni esempii di simil genere di studii, poco men che nuovi nel mondo musicale italiano, furono dati da diversi collaboratori di questa Gazzetta. *Bramiamo che tali esempii sieno imitati da quanti dotti pratici musicali non si accontentano della sola gloria di più o meno felici scrittori di crome.* *L'Estens.*

Brusselles, 31 Gennaio 1842.

Signore,

Io mi era proposto d'intrattenere in prima i vostri lettori con tutto ciò che riguarda l'attual 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 dappoichè 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' divoti cristiani riuniti a pregare (1).

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 tinta inorpellata della fine del secolo decimottavo. 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 cantava ancora sotto la direzione di Fioroni 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 rinvenirvi 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 cirimonia, 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

(1) Da queste parole pare che il signor Fétis voglia condannare l'uso del completo apparecchio stromentale nella musica ecclesiastica. Noi non sapremmo per qual 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 chordis et organo, in psaltherio 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 dovea 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 cotidiano, 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 smoderato. 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'officio 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 istimoli 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, Palmerini, ecc. ecc. (2)

« Non ne conosco un solo...! »

Io non so qual fatalità mi perseguitasse, ma ad onta di questa farraggine 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: *Félice 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 eseguiscono musiche solenni a San Marco, mentre la cosa è ben diversa dappoichè si eseguiscono musiche solenni in tutte le occasioni di Pontificati ed ogni qual volta l'Eccelso Governo intervicne 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 aggiunse 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 copiosa nota di maestri bolognesi non vi inserì quei tre che più degli altri tutti in quella città si occupano di musica ecclesiastica; vogliam dire i maestri Marchesi, Bortolotti, e Busi, del cui merito ora non discuteremo, ma certo asseriremo 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 Ottone 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'udì una voce potente escire dal convento di *Pomposa* in Toscana. Era la voce di un Benedettino, di Guido d'Arezzo.

È 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, invitte, frugando nelle ceneri dell'antichità, diseppellirono 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 righi che lasciavano ne' loro spazii 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 medii, e lettere doppie pe' suoni acuti.

Scelse poi le 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 stromenti siffatti: tutt'al più, pare che, due o trecent'anni dopo Guido, fossero, ma rari, in uso i claviccrdi che son ben altra cosa che il cembalo. Del resto non è ragionevole il supporre che un'invenzione possa star tanto tempo annegbittita e fanciulla come lo sarebbe quella del cembalo, giacchè da Guido al Sassone *Silbermann*, che fu il primo fabbricator di pianoforti, corrono ben più di sei secoli.

È 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*, acquistarono 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 ritmopea, cioè: *discantus simplex, prolatus, troncatus, et copulatus*. Nel chiéder perdono al lettore della stranezza tecnica di queste parolaccie 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, alternandola con selvaggi motivi di più selvaggie canzoni. Nel susseguente secolo un inglese, *Walter Bington*, scrive un'opera intitolata: *De speculatione musicæ* 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 musicali*, 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 musica 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 Allemagna una letteratura nazionale e popolare, le cui spontanee ispirazioni erano sposate al prestigio dell'armonia. I poeti-musici alemanni del decimoterzo 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 affratellarono 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 gioja 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 il 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 annunziava stenograficamente il compatimento, spuntava sul giovinetto labbro di un maestro di cappella mentre io sortiva colla proposizione che ho messa per capitello a questo articolo. Significava quel dottissimo sogghigno che io avessi detto una teoretica bestialità: eppure io crederei di poter appoggiare quel capitello 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 situazion drammatica, come il dondolar d'un pendolo col ritmico e leggiadro ballar della Cerrito. 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 istrumentale*; 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 enterpei) dall'avere 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 sdegna 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 attributo 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 movere 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 pochettin 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 musiche 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 movano; e ciò che è ancor più spiccio espediente, dello stare immobili e cantare come canta messer clarinetto o messer fagotto.

La quarta causa si è il non iscarso numero di appiauditori 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 dilettare l'organo in loro predominante, vanno in brodo al sentire un *trillo*, una *volata*, una *cadenza fiorettata* a casaccio, e quindi si sbracciano ad applaudire, sicchè que' cantanti, inebbriati 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 *transeat* 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 episodj, comprendere i caratteri distintivi de' singoli personaggi, rilevarne i contrasti, conoscere intimamente il senso fondamentale de' periodi, onde distinguerlo 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'illudere, nel commovere, e l'*Opera in musica* non si converta in un *concerto vocale ed istromentale* cui la poesia non abbia servito che per darle un nome, e per dividerla in *atti, scene, arie, duetti* e via discorrendo. – Crederei 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; chè sono questi i tre principali elementi che il maestro deve avere incessantemente presenti alla fantasia nel comporre; chè anzi potrà bensì per alcuni intervalli lasciare o l'armonia o la melodia, e perfino e 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?.... È cantato l'*andante*, 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 strapazzata, o per lo meno dimenticata l'estetica. È 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'immancabil *corona* (e ciò taluni modestamente chiamano *possesso di scena*!!!): gli sfacciati poi sbirciano ne' palchi, sorridono con Tizio e Sempronia 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 istromentali non furono calcolati dal maestro ne' loro rapporti col seguito dell'azione: questo è immancabile, 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*, affinchè 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 istrumentali interpolati, non solo fra le usate principali divisioni dell'Opera, ma anche fra i periodi vocali, possano giovare a moltiplicare, per così esprimermi, l'effetto drammatico, a dar anima, vigore, forza di commozione a certe situazioni sceniche, a render anzi in alcune combinazioni più regolare e *vera* la marcia dell'azione; sì, è verissimo, ma questo giovamento, questa efficace influenza devon essere calcolati colla *scena muta* degli attori, e perchè il prodotto di questo calcolo non sia uno zero o peggio, bisogna, lo ripetero, finchè non venga *dimostrata* erronea la mia asserzione, bisogna che i maestri compositori sappiano trasportarsi coll'immaginazione sulle tavole sceniche, bisogna che siano attori. Ma, fate bel chiacchierare voi, (sento a dirmi da taluno) per essere attori bisognerebbe..... Bisognerebbe studiare.

Nicolò Eustachio Cattaneo.

CARTEGGIO.

Stimatissimo sig. Ricordi

Devo supporre che sia incorso uno sbaglio d'interpretazione nella lettera del sig. Alighieri inserita nel N. 46 della *Gazzetta Musicale* a lei indirizzata, mentre dalle espressioni che la precedono, si vorrebbe insinuare che la detta lettera « *fa 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 ai più renitenti la validità e l'eccellenza del suo nuovo metodo di notazione musicale.*

Io non ho mai fatto una tale promessa, nè 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 nè *alle passate, nè alle presenti, nè alle future obbiezioni*, perchè voglio profittare dell'avvertimento che mi dà la *Gazzetta Musicale* « *che in simili quistioni le parole valgono tutt'al più la sola metà delle prove di fatto*, » massima che per venire ridotta alla sua maggiore e vera esattezza dovrebbe così esprimersi: Nelle quistioni di fatto nulla valgono le parole con chi si ostina a negarlo.

Convinto quindi dell'eccellenza incontrastabile 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 dei 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 incontrastabili, dai quali risultò sempre che la mia notazione sostituisce integralmente quella di Guidò;

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 intera*, e che il signor Emmanuele 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 valido incoraggiamento ».

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: *Romance variée pour le piano expressément composée par Sigismondo Thalberg pour être publiée avec les nouveaux signes de la Réforme Musicale d'Emanuel Gambale, et par celui-ci dédié à mons. le conte Gustave Naipperg.*

La *Gazzetta Musicale*, che vuol essere creduta così zelante delle obbiezioni 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 Lichtenthal, un Mayr, un Hässer, un Fiuk, un Hermann, ecc., ecc., hanno errato da capo a fondo, e che i signori Geremia Vitali, Luigi Rossi e Picchi sono i veri, gl'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 valide testimonianze, distruggendo i fatti e le asserzioni summenzionate, 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 dichiararmi di lei signore

21 aprile 1842

Devotiss. servitore
EMANUELE GAMBALE.

RISPOSTA.

A questa lettera del signor Emanuele Gambale, rispondiamo con poche parole onde non annoiare più a lungo i nostri lettori intrattenendoli di un argomento che, al modo col quale ne è presentato, offre pochissimo interesse.

— Al pari di chicchessia avremmo bramato veder sorgere trionfante da' tanti suoi contraddittori la Riforma Gambale, ma dobbiamo confessare, non senza dispiacere, che le nostre speranze svanirono 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 edifizio. 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 Picchi, apertamente contrarii alla Riforma, l'hanno combattuta con dotte e diligenti osservazioni scientifiche e tecniche, e ne posero in chiaro i normali difetti e addimostrarono l'erroneità dei principii sui quali è basato il nuovo metodo di segnatura musicale. Lo ripetiamo per l'ultima volta: finchè il signor Gambale non avrà saputo ribattere le gravissime critiche di questi suoi oppositori, con buone e sode ragioni, noi non sapremo indurci a credere vittoriosa la sua causa. Per adesso siamo costretti a limitarci al desiderio che il sig. Gambale, per distruggere le tante obbiezioni 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 è stato immenso. L'I. e R. Collegio musicale fiorentino si è quivi riunito, e da due in trecento individui componenti il medesimo è stata eseguita la seconda messa per voci d'uomini, ultima composizione dell'uomo sommo che pei suoi rari talenti tanto meritossi dalla patria, che sempre lo ebbe in venerazione, benchè da lei si vivesse lontano. Il signor Ferdinando Ceccherini, maestro di turno, ne diresse con somma intelligenza la esecuzione, che riescì animata e piuttosto felice, non ostante una sola precedente prova. Ebbero tutti ad ammirare le somme bellezze di questo componimento, tratto di un profondo sapere nell'arte, e di fervidissima immaginazione, che nel suo autore manteneasi per straordinario ancora feconda nella sua età di circa 77 anni in cui trovavasi allorquando lo produsse. Le forti emozioni provate nell'audizione di concetti musicali così nuovi, così sublimi, così esprimenti, più dispiacevole 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 istromentale, o descrizione dettagliata delle regole, delle forme, della divisione e del carattere di ogni sorta di composizione musicale, accompagnata di annotazioni istoriche 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 potrà a meno di ottenere un successo uguale a quelli *sull'istromentazione; dell'armonia applicata al pianoforte*, e del *contrappunto* e della *fuga*, non che alla *Grammatica musicale*; opere, tutte di Kastner, le quali si meritarono il voto dell'Istituto reale di Francia, e degli studiosi della bell'arte.

— La vedova Launer 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 *Collezione completa de' Salmi* 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 *Oratorj* di Beethoven, Haydn, Mozart e Rossini; le *Partizioni per pianoforte e canto* in-8 di varie fra le più rinomate opere-teatrali di Gluck, Mozart, Sacchini, Mehul, Gretry, 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 intreccio, condotta e sfoggio di arpeggi degna sorella dell'altra sul *Mosè*; un *andante* a melodie nobili e tranquille, che tanto bene caratterizzano il chiaro e seducente modo di cantare dell'autore e di cui egli solo possiede il segreto; uno *studio*, specie di bolero, in cui voi sentite l'allegro canto del mulattiere accompagnato dallo scudiscio della frusta e dalle nacchere, 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 nuova sua fantasia sulla *Sonnambula*, la quale eccitò nella sala trasporti d'entusiasmo. In fine gli spettatori in massa, per protrarre più a lungo il loro diletto, domandarono all'europeo pianista l'europea fantasia sul *Mosè*, di cui il compiacente suonatore eseguì la seconda e 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 asseriscono 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.

OFFENBACH 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, Lachener, ecc., furono allievi dell'André.

VIENNA. — Il 13 aprile nella gran sala del Ridotto diedesi un magnifico trattenimento musicale a favore dei poveri *ciechi*. Vi brillarono nel canto le signore Tadolini e Brambilla ed i signori Donzelli, Castellan, Rovere e Badiali, 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 istromentale era affidata ai signori Döhler, Briccardi, 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 tendenza del carattere di Cherubini ad una certa qual alta bizzarria che influì ben anco sullo stile di Beethoven, il quale fece un particolare studio sulle opere del grande compositore italiano da lui immensamente stimato.

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
DI MILANO

N. 19. DOMENICA
8 Maggio 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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

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.° 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 cœur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir.

J. J. ROUSSEAU.

ESTETICA.

Delle Belle Arti e particolarmente della musica.

(*All'egregio signor Raimondo Bucheron, maestro della Cappella di Vigevano, piacque 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 esempii 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 affidarne, facendoci autorità di estrarne i brani che crederemo 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 cogli 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, ricoverandoci, 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 risveglino nel riguardante idee analoghe allo scopo dell'edifizio, e preparino al rispetto 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 esclude 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 suscitera 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 quell'unica sensazione: quel suono è un effetto, e perciò il pensiero corre tosto alla forza che lo produsse, forza che attribuirete ad un essere vivente, se non vi è noto altrimenti essere un fischio di vento, un muggire di tuono, la caduta di un grave, o la campana che segna le ore.

È questa vitalità la scorgete dietro tutte le materiali apparenze dello stromento da cui il suono emana, appunto perchè suono e moto sono segni precipui di vita, e lo stromento non è infatti che una sostituzione alla voce. Una campana suona a stormo: quel suono fa le veci delle grida dei miseri bisognevoli di soccorso, che non potrebbero altrimenti implorarlo dai lontani. E se il suono monotono 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 siano intuonati a intervalli facilmente distinguibili chiamasi *Melodia*) troverete ciò che nell'arte dicesi Tono, o modo, cioè se flebile o gaio, se mesto o festivo e 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 particolar 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 iscoprirne 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, epperciò 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 primamente 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 inebbriano 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, anzichè 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. È da notarsi come tutte le voci simane 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 sfinimento, una caduta.

A convincersi maggiormente che la 3.ª è espression 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 *bemolle* 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 intuonarlo, 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 intiero, 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 intuonarlo, 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. Nè altrimenti ci apparirà, riguardandolo da un punto più alto, il sentimento.

M.r 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 Baini ma non m'avea punto fatto sperare di poter trovare qualcosa di buono in fatto di musica religiosa: « Nulla più ci rimane, « mi diceva egli, non abbiamo più can« tori, nè compositori, nè scuole: tutto è « in rovina, tutto è perduto. Non abbiam « modo di sostituire nuove voci a quelle « che andiamo perdendo; e trovassimo pure « delle voci, che non troveremmo per ciò « l'istruzione, quella istruzione che fu un « tempo affidata a tutti i cantori aposto« lici. Ogni anno veggo scemarsi il no« stro 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 rinomanza. 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 Jannaconi, ancor giovane ottenne il posto di maestro di cappella a Foligno, e con plauso scrisse pei teatri di Roma, Firenze, Venezia, e Milano. Molto furono stimate fra le sue Opere, la *Bella incognita*, l'*ira d'Achille*, e l'*orfana 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 Jannaconi, 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 abbiam 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 maldicenza e d'invidia regna in tutte le grandi città italiane, nè 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 Baini, 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 quand'io gli manifestai il mio nome fu come il risovvenirsi di cosa smarrita che colla mente si cerca. Così vecchio com'è, colle sue dita emunte per l'età e rattrappate 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 famiglio, 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 affinchè 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 maraviglie che da un lavorare 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 25 messe a due o tre voci con istromenti; più di 20 messe solenni, a quattro voci e orchestra; 7 messe, *kirie* e *credo* a 8 voci; 16 credo a tre, quattro ad otto voci, con orchestra; 5 *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 istrumenti e con introduzione per viole, violoncelli, e contrabassi; 29 *Te Deum* di ogni genere; 28 *Stabat Mater idem*; vespri, compiete, litanie, 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 farraggine 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 brevissimo, vuolsi 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 dovea 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 lascierà più attendere alle cose teatrali; onde probabilmente le sue idee si volgeranno alla musica sacra, la quale a Napoli dà favorevol campo ai compositori meglio che in nessuna altra città dell'Italia.

Piacciavi, ecc.

Fétis.

VARIETÀ

Della *imitazione* e del *plagio* musicale.

(Inseriamo di buon grado questo articolo comunicatoci 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 plagi. Forsechè furono plagiarii Virgilio, Dante, l'Ariosto, e il Tasso, che tante cose presero da Omero, tante l'uno dall'altro di loro, e tante ancora da' minori poeti? Forsechè furono plagiarii 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 potè 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 Buonarrotto? 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 esempli musicali assai meno è richiesto di virtù che nel riprodurre le cose delle arti più materiali, la cui sola pratica addomanda maggior magistero; 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 fadroneccio non meno artisticamente riprensibile di quello che moralmente (riferito all' altrui proprietà) sia punibile dalla giustizia. Distingueremo l' imitazione dal plagio, e fisseremo fin dove possa essere spinta la prima senza degenerare nel secondo.

Il plagio nella musicale composizione può commettersi in due maniere: 1.° togliendo di peso da un altro esemplare un' intera composizione, o un gran tratto della medesima; 2.° togliendone anche un piccolo tratto, e non saperlo rannodare con arte alle proprie idee precedenti o susseguenti. Ove poi altri togliesse da un' altrui composizione un breve tratto, e di quello si servisse per idea cardinale della sua, innestandolo con arte a' proprii pensieri, e facendone un tutto di assoluta bontà, in questo caso, non che essere accusato di plagiario, 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 proprii pensieri; perchè nel primo caso la dottrina vincolata alle idee altrui è meno libera che non allorachè si occupa intorno ad idee proprie. E qui ne cade in acconcio di poter manifestare con dispiacere all' autore dell' articoletto sulla suonata di Beethoven in *do diesis minore*, inserito al N. 40 di questa *Gazzetta musicale*, di non essere della sua opinione. 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 lieve*. Forse questa parola non suona all' autore dell' articolo in senso tanto odioso quanto gliene attribuisce la scienza dei vocaboli italiani, e la ragion de' sinonimi; ma siccome la lancia è pur corsa, noi ci sentiamo in dovere di provare come Bellini servendosi di un pensiero di Beethowen, non che commettere un plagio, abbia anzi dato saggio di non agevole imitazione.

Vero è bensì che il coro della *Norma* s' imprende 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 fragore, il suon dell'armi*, il sentimento non è più di Beethoven, però l' innesto è così felice, e la risposta del soggetto è così conveniente e calzante alla proposta, che pare un sol pensiero, una sola inspirazione. Alle parole: *Il suon dell'armi, delle insegne il ventilar*, le parti si concertano con un volo peregrino e cadono in un *motivo* in *terze* della maggior gravità, conveniente al carattere del pezzo: tanto che da ultimo il primo sentimento quasi spontaneamente si sente risorgere sotto variato 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 suggella il pezzo, che va perdendosi e mancando mentre che i bassi d' orchestra pur marcano quasi in segreto il sentimento dominante preso da 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 Beethowen, 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 inspirazione e magistero è richiesto di quello che a concepirle e condurle 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 esempli, e il citato di Bellini può essere proposto a modello. Meno felice, non però affatto riprovevole, è in questa parte Mercadante.

L' imitazione adunque 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 d' altrui sia di grave entità o non bene assestato 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 ch' egli giunga a giovarsi dottamente delle altrui.

Quanto poi alle reminescenze delle quali si fa carico a' maestri, più dovremmo andare guardinghi nel condannarle. Questo è il campo ove la critica del volgo 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 effetti della musicale ignoranza certo è cosa dura a sopportarne. Ma chi potrebbe infrenare le lingue di coloro che hanno la facoltà di articolarle? o chi le potrebbe costringere a stare ognuna dentro i termini ove per istudio o per buon senso hanno diritto di potere ragionar con successo? Un recente fatto musicale ne porgerebbe materia di qui trattenerci alquanto discutendo 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 lodevolissima. Essi, per nostro credere, hanno dissimulato i pregi principali e additato i minimi, hanno accusato il lavoro di poca originalità così in generale e alla 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 artistico fondamento, che le sentenze così generali e scorrette, 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 degenereranno in plagio quando si succedano le une alle altre continuatamente, 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, comechè non tutti nuovi ed inspirati, 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 costoro 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 coll' intimo convincimento del cuore: egli, se prorompe con entusiasmo di lodi, 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 plagio, resta solo a desiderarsi che i compositori s' ingegnino di temperare l' inspirazione 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 iscusato, se non posso assentire alla sua opinione, non trovando nel pezzo di Bellini in quistione nemmeno que' pregi che anche dal sullodato signore si vogliono indispensabili acciocchè il plagio possa riuscir lodevole. Dappoichè 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 sembrarne, com' egli asserisce, un sol pensiero, una sola ispirazione. Nè io adesso intendo di voler tacciare di slegato 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 impastò questo istesso pensiero con altri tre o quattro. Lascio ad altri a giudicare dove rinvengasi perciò il maggior sviluppo e la maggiore unità. E duolmi per ultimo confessare, che non mi fu dato di riscontrare nel coro suaccennato, 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* marcano, *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 suoni* segreti *dei bassi, della cose strane e palesi 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. M.

TEORICHE MUSICALI.

DELL' ISTROMENTAZIONE.

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 istromento. Primamente 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 eglino 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 sconveniente 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 venia 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 sconcio 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 inspirazione 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 resulta 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 istromentazione 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 i num. 5, 8 e 10 di questa *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 stromenti, deve però essere parcamente usato: troppo e uniforme e spirante tristezza perchè l' abuso non possa ingenerare la monotonia. Oggidì sogliono dividersi le viole in prime e seconde. Nelle orchestre come quella dell' *Opéra* di Parigi, ove ce n' ha un numero pressochè sufficiente, si ponno scrivere così divise; in tutte le altre orchestre, ove appena sono quattro o cinque viole, questa divisione nuocerà necessariamente a una sezione istromentale già per se così debole, e che tutti gli altri stromenti tendono a sopraffare e coprire. Bisogna dire altresì che la più parte delle viole che sono oggidì poste in opera nelle orchestre non hanno la dimensione conveniente; esse non hanno nè la grandezza, nè conseguentemente la forza della vere viole; esse sono come violini armati di corde da viola. I direttori di musica dovrebbero sbandire assolutamente l' uso di questi stromenti 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 e 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 stromenti 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 spieghino 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 scrivere le corde sopra le quali la frase debbe essere trattata. Le due corde inferiori il *do* e il *sol* specialmente in que' tuoni 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 maraviglioso, 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. Tratti 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 eseguiscono allora una parte a se, e i secondi seguono il contrabbasso in ottava o all' unissono (1). Si suole ancora, per accompagnamenti d' intenzion vaga e poco sonora, affidare il basso a' soli contrabbassi, disgiungendovi 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 e perfetto unisono, il quale fra il contrabbasso e il violoncello, per cagione della diversa loro natura di estensione, non potrebbe mai ottenersi se non facendo tanto salire il contrabbasso da rendere un suono sproporzionato e spiacevole. *Il Trad.*

DISCUSSIONI.

RISPOSTA

al chiarissimo signor Nicolò Eustachio Cattaneo.

(*Vedi Gazzetta musicale N.* 46 *pag.* 66).

Mi è grato di potermi accingere a rendervi ragione, chiariss. signor Cattaneo, di quanto cortesemente mi ricercedete nelle vostre osservazioni sul mio articolo inserito al N. 5 di questa *Gazzetta musicale*, e di potervi protestare che ove gli argomenti vostri sieno per convincermi io non sarò punto restio a darmivi interamente per ricreduto dalle mie opinioni; non potendo ciò essere se non con mia piena soddisfazione, sia per la molta vostra e conosciuta dottrina e sperienza delle cose musicali, sia pei modi di tanta urbanità onde vi piace invitarmi ad entrar seco voi in parole: titoli tutti che rendono il cedere superiore ad ogni scrupoloso sentimento dell' amore di se. Incomincierò pertanto dall'encomio 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 evidenza 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 ad - *estro poetico* (*non* LIBERTISTICO) - *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 MELOARMONICA *e della musica puramente drammatica*. Ma una buona dose di genio potrestemi voi negare che non valga a sopperire 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 (rarissimo) atto intero*, non essendovi per avventura alcuno de' nostri moderni compositori che tutte per arte possegga 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*, piacciavi avere per fermo che in quel mio articolo altro io non intesi per *musica drammatica* se non quella che suolsi zeccopiare al nostro dramma lirico, e che volgarmente appellano *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 valgano a renderla fedele, ragionevole, e quasi prodigiosa interprete del dramma stesso: e vogliatemi, vi prego, fin d' ora avere per cordialissimo nemico di tutte quelle astrazioni e speculazioni filosofiche colle quali molti presumono penetrare negli inviolabili segreti delle arti. Questo officio io lo lascio volontieri al buon tempo di coloro che sono vaghi d' andar sofisticando senza pro, e che veggono piuttosto l' arte, di quello che la sentano in cuore: e tanto temerni orgoglioso che io non vorrei a patto nessuno dividere il plauso che s' hanno avuto que' critici, specialmente oltramontani, che in occasione dello *Stabat* di Rossini hanno così bizzarramente fantasticato sulla vera e vera 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 pigmei in faccia al colosso sublime e imperscrutabile dell' arte che per attraverso ai secoli colla sua vita di progresso percorre ed irrompe; attentati meschini del calcolo contro l' eccelso volo del genio; vane prove di sovvertimento contro la prepotente necessità de' tempi! Nè 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 meritare? 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,

Vostro devotissimo,
C. Mellini.

Di Milano 25 aprile 1842.

ALBUM.

— Il sig. Ricardo Wagner ha dedicato tre 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 pittoresco, 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 à de plus deplorable, 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 étrangeres, 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 paraitre devant le pubblic parisien, se livrent à des sérieux travaux afin de s' approprier les grandes qualités que distinguent l'école française; tandis qu'ils s'appliquent serieusement (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 caracteres avec plus de precision et d'exactitude, et surtout à se débarrasser de ces accessoires monotones et mille fois usées, de ces ressources triviales et stéréotyphées dont l'abondance stérile caractérise la maniere des mauvais compositeurs italiens de notre époque: tandisque ces *maestri*, dis-je, pour respect pour la scéne ou ils veulent se produire, font tous les efforts pour retremper et ennoblir leur talent, les adeptes de cette école si respectée préferent ce que ceux-là 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 de la manière la plus commode du monde aux exigences d'un pubblic assez peu difficile pour n'en point demander davantage. Il est vrai que dans ce calcul, le but au quel doit s'attacher tout veritable 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 pubblic des deux Opéras de Paris que de lui attribuer un gout 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 copiava, eziandio in questi ultimi anni le composizioni di Palestrina e di Clari, e a que' suoi amici che gli chiedevan conto di quel lavoro, soleva rispondere: « *Io imparo*, perchè quando io ben m'avessi dugento anni, in musica vi sarebbe sempre da imparare ». E intanto Cherubini era quell' uomo del quale Haydn si compiaceva dire: « Io mi sono vecchio, e vero, ma come musicante, io sono vostro figlio ».

Cose singolari degli antichi musici 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 consolare 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, esclamò: « costui deve sonare male assai, altrimenti il popolo non l'avrebbe tanto applaudito ».

Cefesia, secondo Ateneo, rimproverò uno de' suoi allievi, il quale voleva sempre sonare nei tuoni acuti, dicendo: « l'arte non consiste nell'accutezza del tuono, ma nella conformità del tuono all'oggetto ».

Ippomaco, era dell'opinione di Antigenide. Vedendo un giorno acclamato dal pubblico un giovine 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 istromento* monstre *di nuova invenzione ad aria compressa, che fa sentire i suoni a due leghe di distanza.*

I rapporti i più favorevoli de' ministerj 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 stromento, 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. E 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 quattro stantuffi, che aprono un'uscita all'aria compressa e serrata nell'interno del tamburo con un mantice che riempie la macchina di fiato. E 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'innalzamento di un monumento funebre alla memoria di Cherubini. Da questo momento le soscrizioni 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 que 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.° Vita allegra di due amici a cui succede una viva disputa; 2.° sfida, duello alla spada, gemiti del ferito; 3.° disperazione dell'avversario, il ferito ricupera i sensi; 4.° 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 pensare a 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 oltremonte 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 pel proprio suo funerale, componimento classico sopra ogni altro che io abbia udito. - Comincia il *Kyrie* 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 iræ* che apresi 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. Reca meraviglia la concertazione 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 certe classiche frasi, con modulazioni ed armonie sì 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 Ghebart 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 testè 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 cirimonia 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 testè morto ad Offenbach, in una età quasi decrepita, appunto un mese dopo la morte della vedova di Mozart, la quale lo ha preceduto al sepolcro senza poter vedere il monumento che si sta innalzando a Salzburgo in memoria dell'illustre suo marito. André era molto dimestico 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 e l'incremento della litografia. Egli, veggendo che Senefelder in Vienna, inventore di questa maniera di stampe, in vano lottava contro le molte e gravi difficoltà di esecuzione, l'invitò ad Offenbach perchè ivi stabilisse le sue officine. Il signor Senefelder 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 occupato 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 canone, 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 liugua, 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, nè più degli altri sfugge alle squisite e sopraffine osservazioni della sua critica giudiciosa. Del resto André ha composto molte canzoni che si distinguono per grande semplicità, per sentimento profondo, e per rara intelligenza delle parole onde sono inspirate. Fra i suoi discepoli sono più conosciuti in Germania i signori Aleys Schmidt e Wilhelm Speier. Quest'ultimo singolarmente ha composto canzoni che sono cantate per tutta quella contrada. André nudriva 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 Francfort, 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 è vissuto Mozart. In questa lettera indirizzata a un certo signor Fuchs, il povero compositore 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 2,000 franchi, pei quali egli si impegna a fare tanta musica. A quest'epoca Mozart aveva già composto il *Don Giovanni*, il *Flauto Magico*, e il *Tito*. In fine della lettera si legge: *Spedite* 200 *franchi* a Mozart.

A. WRILL (*G. M. di P.*)

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI
DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.° DI GIOVANNI RICORDI.

SAFFO
MUSICA DEL M.° CAV.
G. PACINI
Riduzione completa per il Pfte a 4 mani Fr.
Idem per Pfte solo . . . . .
Idem per Canto con accomp.° di Pfte . . .

DUE FANTASIE
per Violino e Pianoforte
SOPRA MOTIVI DELL' OPERA
LA FAVORITA
DEL MAESTRO CAVALIERE DONIZETTI
COMPOSTE DA
P. TOMASSI
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. TOMASSI
Fr. 4 50.

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 DI MILANO

N. 20. DOMENICA 13 Maggio 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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

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.° 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 cœur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir.* »

J. J. ROUSSEAU.

DELLE PRESENTI CONDIZIONI DELLA MUSICA.

ARTICOLO II. *(Vedi l'articolo 1.° nel foglio N. 17. di questa Gazzetta).*

Varie, già lo dicemmo, sono le opinioni degl'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 traviamenti ed all'inerzia dell'arte, che per quanto pareva ad alcuni era venuta a sinistra fase di decadimento, eravi chi, collocandosi precisamente all'emisfero antartico della *Gazzetta*, e beandosi d'una immensità di delizie 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 cadrebbe*, s'argomentò di conchiuderne *che ella non possa più oltre progredire in eccellenza*; che muno potrà più mai tentare di migliorarla in appresso; che ella *ha spiegato tutta la inspirazione 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. È questa la vicissitudine di tutte le cose sublunari. 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 siam fatti a parlare dell'articolo del signor Mellini, non già per movere 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 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 infirmato l'articolo del signor Mellini.

E innanzi tutto vogliam 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, e 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 que' molti a' quali per avventura paresse strabocchevole e strano:* quando egli, ripetiamo, ha ben premessa 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 ecclissate 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 ognun se lo stava aspettando, alla promessa conclusione del decadimento, esce estemporaneamente in questa esclamazione: *Or chi neghera 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 vedremo volgere in decadenza, e questa eccellenza a cui è salita nel dimostra, oltre la quale non è concesso di aggiungere... Noi però 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 Mazzucato, ecc., ecc., ecc.?*

(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 riusciva opportuna appunto perchè dava argomento a diverse discussioni interessanti intorno alle presenti condizioni della musica in Italia.

L'Estens.

È 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 trattenersi 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 negl'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 frappoco; perchè, non potendo più andare innanzi, è per una forza superiore alle sue forze costretta a ritornare indietro.

Il lettore già da sè 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 siam di questi mortali che han gli orecchi rinchiusi alle incomprensibili armonie della musica de' nostri giorni; e pensiamo all'opposto ch'ella sia discesa dalla sua sedia immortale, per venire dolcemente a coricarsi sovra 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 dacchè per il teatro italiano si tacquero 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 son veramente, si debbono riguardare come spettanti ad altr'epoca, all'epoca in cui la floridezza della loro mente produsse i più inspirati 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.

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 eglino 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 *Elisire*: 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 secondarii 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 diremo coraggiosamente, di pochissimo pregio all'occhio della scienza, epperciò 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. S'è 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 cabaletta, 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 si 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 sè stesso, e cade nell'impotenza e nell'infecondità, 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 sè 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 avvien 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. È vero che i pregi musicali non debbono di soverchio essere nascosti perchè trattasi di un'arte le cui immagini passano coll'istante che le produce, nè danno tregua all'ascoltatore di prenderle in considerazione, differendo in questo dalle altre arti quasi tutte; ma l'accorgimento del maestro sapra opportunamente ravvisare fin dove debbano starsi celati. Le opere di Bellini, per quanto trattasi di melodia, son piene di queste ritrose veneri, 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 asserì, 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 trovammo non conforme al vero nello scritto del signor Mellini, trattando la quale verremo opportunamente e progressivamente dilucidando il soggetto del nostro discorso.

Geremia Vitali.

POLEMICA.

Il sig. Fétis e la nostra *Gazzetta*.

Probabilmente i nostri lettori non avranno dimenticate le osservazioni che noi credemmo 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' giudizii del sig. Direttore del R. Conservatorio di Brusselles che a noi non potevano nè doveano 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 paiono 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 sig. Fétis in riguardo alle presenti condizioni della musica in Italia. *B.*

« Avant de continuer l'examen auquel « je me suis livré dans mes premières let- « tres 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, di- « sons 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 dé- « fense de la musique de l'Italie, et faire « des efforts pour atténuer l'effet des opi- « nions que j'ai manifestées, dans l'erreur « où ils se trouvaient à l'égard de mes in- « tentions. Ils n'ont vu dans ce que j'ai dit « qu'une prevention nationale, un desir de « rabaisser la musique italienne au profit de « la musique française (A). Vos lecteurs, mon- « sieur, savent ce qui en est: ils savent que « les grands artistes de l'Italie, ces illustres « compositeurs, ces anciennes et belles « écoles de chant n'ont pas eu de plus « ardents apologistes que moi; ils savent « que mon admiration pour ces artistes et « ces écoles m'a attiré d'assez rudes ad- « monestations 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 na- « tional 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).

« J'ai dit dans mes premières lettres, et « je le répèt encore, qu'en voyant l'Italie, « je me suis mieux pénétré de la conviction « que les Italiens sont en général mieux or- « ganisés 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 con- « naissances techniques. Que de fois, j'ai « entendu des simples amateurs chanter « les morceaux les plus difficiles des opé- « ras nouveaux, des duos, trios, quatuors, « sans autre guide que leur oreille, sans « autre étude de l'art du chant que l'abitude « d'entendre chanter! cependant à l'audi- « tion vous les eussiez pris pour des ar- « tistes de profession, tant il y avait de « sûreté, de nerf et d'entraînement dans « leur exécution. Quelles circostances ont « pu faire descendre une population ainsi « faite du rang élevé qu'elle occupait au- « tre fois dans l'art? Quelles causes ont « opéré la transformation de ses penchants « artistiques, lui ont fait aimer le bruit « qu'elle détestait, substituer les eclats des « voix et les cris à l'art du chant des Mar- « chesi, de Crescentini et de Tacchinardi (C) « et préférér la declamation lirique de l'an- « cien Opéra français aux cantilenes or- « nées de fioritures, qui seules lui plai- « saient il y a vingt ans (D)? A la pureté « de style si justement admirée dans les « production des grandes maitres des écoles « de Rome, de Bologne et de Naples, qui « donc a pu faire succéder ces suites d'har- « monies incohérentes, ces dissonances « sans résolutions, ces modulations forcées? « A la richesse des formes, quelles causes « ont fait préférer la monotonie de for- « mules? Enfin quelle influence funeste « semble avoir anéanti sans retour le ve- « ritable style de la musique d'eglise, où « l'Italie avait acquis une glorie incompa- « rable? Questions plus faciles à poser que « a résoudre, et dont la solution exige- « rait de trop longs devoloppements pour « l'étendue de ces lettres.

« Mais, suivant la *Gazette Musicale de* « *Milan*, ces degradations 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 com- « positeurs, dont elle a grossi la liste que « j'avais données, sont des hommes de gé- « nie 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 an- « ciens Conservatoires et que les éleves 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 drama- « tiques, d'apres l'analyse que j'en ai faite, « et qui, je l'avoue, leur sont peu favora- « bles, elle opposerait de *simples dénéga-* « *tions*, comme elle l'a fait, et se rejoui- « rait de m'avoir *réfuté*, come cela lui est « arrivé dans un de ses derniers nume- « ros (F). A tout cela pourtant j'ai une ré- « ponse à faire: c'est que c'est mal en- « tendre les intérêts de sa nation que de « vanter son déclin et que on peut ainsi « faire naitre des doutes sur la réalité des « prospérités 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 au- « tres (G). L'évidence ne se démontre pas, « mais elle pénètre dans l'esprit par ce la « seul qu'elle est l'évidence, et y établit

(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, od anzi ben di rado, ci si danno la pena di giustificare coll'appoggio dei fatti; o per leggerezza o per albagia, o per negligenza il più delle volte, in parlando dello stato delle lettere, delle arti e de' costumi tra noi, ci ci sentenziano di inferiorità e di poverta, senza punto darsi la briga di mostrare che si sono occupati scrupolosamente delle indagini necessarie a dare ai loro assoluti giudizii 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 anzicheno, anche allorquando si tratti di polemiche ispirate da sufficente 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* ne accadrà senza dubbio di dovere 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 quanta considerazione noi teniamo i severi e nobili suoi studii; e se mai ora dovremo addimostrarci non al tutto ligi alle sue opinioni, ne ammettere come incontrovertibili alcuni fatti da lui esposti in esse opere, riguardanti l'arte musicale italiana, ciò non vorrà dire che in generale noi non stimiamo assaissimo la molta sua erudizione e la non comune sua assennatezza.

Ciò valga anche a schiarimento delle parziali obbiezioni 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 giudizii, come a cagion d'esempio quelli che si riferiscono a Bellini ed alla considerazione in che egli debbe essere avuto come compositore di genio e di sapere, sul qual punto abbiamo più specialmente insistito per dichiararci di opinione al tutto diversa da quella del signor Fétis. Anche sul conto di Donizetti ne parvero un po troppo assolute alcune sentenze del signor Fétis, e ci siam quindi provati a porle a conflitto colle nostre e crediamo anche di aver combattuto con qualche vantaggio. - Del resto per tutto quanto ebbe a dire di Mercadante e di Pacini, non che pei molto severi giudizii profferiti sui tanti e tanti altri maestri italiani viventi, dappoichè abbiamo riprodotto il testo delle sue lettere senza apporvi nota veruna crediamo avere abbastanza addimostrato che nonlissentiamo da lui, ma anzi col nostro silenzio ne pare di avere confermati i suoi giudizii.

(C) Certamente noi non vogliamo ora affermare, nè mai abbiamo affermato che al presente l'arte del canto sia in Italia nel suo più bel fiore, nè ch'ella segni la via che meglio può ricondurla 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'opinion sua, vogliamo peraltro invocare dalla sua imparzialità qualche eccezione. Se ai tempi che cornno 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 oggidì una folla di sedicenti virtuosi di canto ingombra il campo dell'arte e, con reiterati e fatalmente felici esempii di rapida fortuna e rinomanza carpita, induce confusione nelle idee del bello e mira a sconvolgere i principii del vero buon gusto; ma se invece di limitarsi ad indicare asciuttamente questo fatto, ormai abbastanza notorio, il signor Fétis si fos-se occupato colla mota 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 gratitudine nostra e d'ogni più savio cultore dell'arte sarebbesi procacciata.

(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 buongustai 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 voleva essere accennato dal signor Fétis, e in tal caso avremmo ommessa anche la presente obbiezione che crediamo dover porre nel novero di quelle necessarie, di cui abbiam detto più sopra.

(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 fanatizzarci ciecamente (com'ei gratuitamente suppone), per la odierna 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 ed egli e molti altri distinti stranieri teoristi e pratici rinomati, non parlano affatto alla ventura allorache lamentano l'attuale decadimento dell'arte musicale italiana; ma se su questo proposito ci siam preparati a dir delle verità non molto gradevoli nella mira che abbiano 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 disdoro dell'Italia musicale d'oggidì 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, perocchè in simili casi non crediamo necessarie le discussioni, ma ne pare bastar debba opporre il vero al falso, cominciando appunto dal *diniegar* questo; ci siamo serviti di *simples dénégations* là dove, appoggiato alle sole sue analisi a tavolino, il signor Fétis si arrogò di condannare di infinità 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 siam 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 ne permetterà di conservare fintantochè noi 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 argomentazione manifestata pei pochi grandi compositori stranieri dei quali avemmo finora a tener discorso sono argomento sufficiente a convincere il signor Fétis che queste sue parole non ponno essere con giustizia a noi rivolte.

(Segue il Supplemento).

« d'invincibles convictions. Cette evidence « m'a saisi dans l'éxamen 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 circostances lui deviandront 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 (u). Malgré mes vi- « vives simpathyes pour l'Italie, je n'ai « pas dû m'étonner qu'on m'ait représenté « dans la *Gazette de Milan* comme son « détracteur (1) ».

(u) 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 bel 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 giudizii, 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 rimedii 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'avere pubblicate ne' proprii 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 giudizii sull'attuale stato dell'arte presso di noi. La grave accusa che ci fa il signor Fétis è dunque al tutto insussistente e dà a sospettare in noi un' intenzione ben diversa da quella che ci mosse nell' intraprendere con esso lui la polemica in quistione. 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 paiono 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 ci si prova a dimostrare la creduta bontà dei principii dati a fondamento della *Riforma* proposta dal sig. E. Gambale. - Abbenchè 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' opuscoletto del sig. Borio avremmo poi bramato che anche il sig. M. Parma, il quale lo fregiò di una specie di prefazione, non si fosse abbandonato ad alcune troppo vive espressioni di entusiasmo, le quali per la sovverchia enfasi con cui esaltano la *Riforma Gambale*, invece di predisporre gli animi a favore di essa, corrono 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 alsig. M. Parma le medesime parole da lui rivolte a quegli scrittori i quali, com'ei dice, usano *fare un monte di vesciche* per dar pur qualche importanza ai loro dettati poveri di vera e solida dottrina; ma ce ne asteniamo, perchè abbiamo la certezza che la sovverchia 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. Casamorata 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 sarà essa accolta colla soddisfazione dovuta a chi saviamente 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, comecchè mi paresse 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. Nè 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'*Aminta* 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, comecchè di squisita fattura, pure per forza e vigore di concetto sono inferiori a quelli di Haendel, e così via discorrendo. Nè 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 peccatuzzo di questi offra 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 motti 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. 15 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 arrischiato a discutere liberamente e coscenziosamente 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 scritti 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 motti 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 prostituirla; 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'anonimita, di fronte a me, che non al certo, per vana gloriuzza, che 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 alquanto presuntuoso di *maestro* con che accompagnaste il mio nome nell'esordio che apponeste alle mie osservazioni: titolo al quale, che non so di aver diritto per ottenerlo, così non nutro pretensione veruna.

di ragionamento che come *pro forma* di tanto in tanto si attaccia nel citato articolo, avete bastantemente risposto nelle vostre note, nè 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 « rammenta un poco colla prima frase del canto il motivo principale della stretta dell introduzione dell'*Assedio di Corinto*, e una frase complementare del primo coro del finale secondo del *Guglielmo Tell* colla frase intercalare strumentale alla fine del ritornello e dopo il primo riposo del canto ». E siccome pare si voglia sottilizzare 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 onta 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 musicale possa essere, non senta quali strafalcioni essi sieno. - Relativamente al primo punto, anche senza scendere all'esagerazione di Goethe 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, è che quella musica che non è spiccatamente nè l uno nè 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 se 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.° minore, 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, purchè 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, benchè 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 ajuta la espressione, ma sola e di per se 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'*overture* 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 potè 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 ritenerla ciò nonostante come un modello in tal genere.

3.° Che il dire che segue e seguirà dello *Stabat* ciò che segui a proposito delle prime Opere di Rossini ed in ispecie del *Barbiere*, è falsare la situazione delle cose, giacchè 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 sommamente 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 ristringere (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 si 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 suol dirsi, la maschera, quantunque non possa dubitarsi che l'opera plastica risultante non riproduca esattamente le forme materiali del modello, pure è tanto lontana dal renderne la somiglianza, da restare sconosciuta agli stessi familiari di lui. E perchè? Perchè in quella produzione manca il sentimento intrinseco, lo spirito della fisonomia, a costituir la quale le sole forme materiali non servono.

Se il tuono che va prendendo questa contesa non spingesse a temere che se 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 se stessa e astrazion 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. — È 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 motteggi di costoro, se rifletta che un grand uomo come Rossini è pur condannato a *soffrire le loro lodi*.

Crediatemi sempre il vostro deditissimo

L. F. Casamorata.

(1) Avvertasi bene, e ciò dico per quelli che se sanno o vogliono leggere non sempre sanno o vogliono capire, che non ammetto per veri gli esclusivi principii del filosofo estetico tedesco.

NOTIZIE VARIE.

Milano. — Il *Barbiere di Siviglia* di Rossini all' I. R. Teatro della Scala.

— Noi non siamo di coloro (e non si contano in piccol numero) i quali hanno viso di lagnarsi della troppo frequente riproduzione di questa meravigliosa Opera rossi-

niana. Tutt'al contrario noi opiniamo che i pochi veri capolavori della fatta di questo *Barbiere*, i sommi modelli dell'arte abbiano di tempo in tempo a richiamarsi all'onor della scena onde con essi ritemperare, per così esprimerci, il gusto del pubblico tanto spesso trascinato fuor della buona via dalle incessanti aberrazioni dei compositorelli da dozzina. Ma perchè queste Opere-modelli, destinate dal genio ad eterna vita, allorachè 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 melodrammatica, e mestieri sieno eseguite con quella assoluta precisione e piena abbondanza ed accordo di mezzi vocali e stromentali, e accuratezza e decorosità scenica che sole valgono ad attestare in quale venerazione denno aversi i grandi capolavori.

Se a tali indispensabili condizioni siasi adempito in proposito del *Barbiere 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 istento le più fine e leggiere frasi - l'addimostrarsi poco sicuri della scena - il non indovinare insomma che a' lampi le squisite caratteristiche bellezze di una musica ridondante di spirito comico, di vezzi 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 taluno degli artisti cantanti or prodottisi all'I. R. teatro della Scala col *Barbiere* toccarono qui e qua degli applausi lusinghieri e in qualche parte anche meritati alla bell'e meglio!

PARIGI. — Il 23 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 aspettavano 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 metier pour se plaire à l'audition de la musique plus calculée qu'inspirée de Sphor. *Jessonda* c'est un tableau flamand, une figure de Metzu curieusement et finement peinte: c'est une partie d'échecs compliquée; si nous etions 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 Moskovva 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 Moskovva si armonizzò molto bene colla dizione sì pura e sì nobile del padre della vera musica religiosa. Fu poi eseguita con notevole beninsieme 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 *libretto* de la *Favorite* c'est un simple et touchant poéme qui sort des formes ordinaires des librettes d'opéra. Dans celui-ci on trouve autre chose que des lieux communs de scénes lyriques, et l'intérêt y est soutenu par des belles situations de drame. La partition de son côté ne la cède en rien au poéme: c'est une des meilleures, des plus dramatiques et des mieux conçues, dans les convenances de l'opéra français que Donizetti ait ecrites ».

— Cherubini, Reicha, Choron e Wilhem, i quattro maestri che più degli altri hanno contribuito a sviluppar 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, troppo presto compì l'operosa sua carriera, già assai feconda in risultati. Le sue esequie, alle quali concorsero circa 3000 persone, fra la più commovente pompa furono celebrate a S. Sulpizio la mattina del giorno 2 corrente.

— Alla fine dell'ora scorso suo ottantaquattresimo anno si estinse *Bouilly*, l'illustre autore delle *Due Giornate*, 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 al pari di *Bouilly*; il suo *Abbé de l'Epée*, fu tradotto in tutte le lingue; e la *Leonora* o l'*Amor conjugale* 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 melodici ed affettuosi concetti 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'Exeter-Hall. L'esito fu straordinario, e tutti gli spettatori, fra quali il principe Alberto e le principali notabilità britanniche, rimasero sorpresi. Non meno di 4700 voci eransi unite per eseguire in coro un'antifona di Farrant, un mottetto di Palestrina, alcuni Salmi di Lutero e di Haendel, il *Dio salvi l'Imperadore* 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 e di decifrare e dividere la musica, ed in ogni esercizio emerse 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 manticello a ciascun tasto, alimentato da una speciale aria ed apposita, 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 cangiare 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 potrebbero 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 Daublaine e Collinet.

Tale discoperta è utile e bella senza contrasto, ma avrà l'inconveniente di prestare a certi virtuosi che mal 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 scherzevole che ne deve essere ad ogni patto sbandito. Per mala sorte così è d'ogni novella 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 filoriture 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 luogo, e che ci abbiamo a privare del potente effetto degli strumenti a percussione e degli ottoni, ottimo ed efficace, usato che ei sia saviamente ».

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

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

Concert pour le Violoncelle

PAR

C. 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 MUETTE DE PORTICI

PAR

H. SOUSSMANN

Op. 32.

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 Quintuor . 4 50.

MÉLODIE

DANS L'OPÉRA

LUCREZIA BORGIA DE DONIZETTI

transcrite pour Violoncelle

AVEC ACCOMP.T DE PIANO

PAR

A. BATTA

Fr. 2.

CORRADO D'ALTAMURA

MUSICA DEL MAESTRO

FEDERICO RICCI

L'OPERA COMPLETA

PER PIANOFORTE SOLO Fr. 18.

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 DI MILANO

N. 21. DOMENICA 22 Maggio 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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

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.° 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.

CRITICA BIBLIOGRAFICA.

Qualche osservazione intorno all'Opuscolo del sig. GIUSEPPE BORIO, intitolato *Sulla opportunità di una nuova Segnatura musicale*.

Dì questo ingegnoso ragionamento abbiamo già tenuto breve discorso nel precedente nostro foglio, ed abbenchè ci siano corse dalla penna alcune misurate ma giuste parole di lode sul merito di esso, non possiam 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 pressochè 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 pressochè ogni periodo dell'autore. Perciò abbiam 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 avverti, 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. Considerò 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 amalappena vi si rinvien 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'attual sistema *temperato*; aggiunge (niente meno) esser assolutamente falso, che affliggendo 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'uopo 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.° dalla mistione assai usitata al presente de' due modi maggiore o minore: 2.° dall'introduzione di certi raddolcimenti, serventi all'oggetto di tôrre la 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 cagioni 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 si che tal genere di musica sia stato chiamato, abbenchè impropriamente, *cromatico*, per distinguerlo dal puro diatonico: il quale per noi, a dir vero, e anche pei nostri antenati fu sempre poco men che imaginario, perchè la sola adottazione 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, checchè 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 *cromatica*, allora saremmo sulla strada di poter intenderci. Ma l'*accordo cromatico* non si sa davvero concepire quale sia, nè nessuno di noi, nè il sig. Borio istesso saprebbe darci un trattato forse d'armonia cromatica. 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*, ne transizione che non sia chiamata da relazioni diatoniche; accordi e transizioni che appartengono, e 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 conceda che i sette suoni della scala de' modi maggiore e minore si debbano pur chiamare 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* di 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 abbiam 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 tali 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. - Allorchè 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 imaginare (1).

(1) Per meglio essere compresi, portiamo qualche esempio della melodia *realmente* cromatica 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 rigo della 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' cembali ed in qualunque stromento, 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 nientemeno che *l'intonazione dei cantanti che sono educati sul piano forte, si svolge, s'informa e si stabilisce sulla distribuzione equabile 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 ponesse 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 attual 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 promovere e si promoveranno all'occasione opportuna.

Per ora osserveremo soltanto che il sistema Gambale non solo, come già abbiam 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, checchè ne asserisca il sig. Borio, non è poi tanto impossibile.

Su questo ultimo punto faceva pure delle rettissime osservazioni anche il sig. Grassi ultimamente nel N. 39 della *Fama*, alle opinioni del quale sottoscriviamo pienamente.

Del resto non s'intendano queste nostre osservazioni come una guerra che noi vogliamo movere al presente al sig. Gambale. Noi non abbiam 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 trascinar 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 spazj 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. E vero che Guido tenne calcolo per il primo non solo degli spazj 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* ascendendo *e tre discendendo*. Dunque ancora in una delle scale naturali è necessaria la mistione del diatonico e del « cromatico ». Ecco che il sig. Borio fa diventar *cromatica* la scala (che però un momento prima chiama *diatonica*) del tono minore. Continua il sig. Borio « È quindi « una alterazione fatta in progresso di tempo al sistema di Guido, la quale non « poteva certamente esser da lui preveduta, « non dovendo egli far altro che racchiudere 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 sussistono tuttavia, sono quattro minori e quattro maggiori.

Dichiariamo però una volta per sempre, che anche intorno a que' periodi del signor Borio sui quali per brevità abbiam 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 pressochè tutte, ripetiamo di protestarci assolutamente contrarii, e pronti a sostenere qualunque polemica in proposito, laddove ne fossimo richiesti.

Ma di ciò basti. Come abbiam già altrove accennato, noi non parleremo dettagliatamente del lavoro del sig. Gambale se non allorchè 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.

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 se il bisogno del *temperamento* vale a dire della perfetta divisione del tuono in due semitnoni 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, ch'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 si le melodie, che le armonie, e facendo esse parte soltanto di quel sistema cromatico che noi abbiamo appellato *apparente*.

SCHIZZI STORICO MUSICALI.

Da Guido d'Arezzo fino a Palestrina.

(*Continuazione: vedi il N.* 18).

Giovanni Tintore esercitò un'influenza feconda e salutare sul progresso della scienza musicale. Nacque al principiar del decimoquarto secolo a *Nivelle* nel Brabante. Dapprima fattosi ecclesiastico, e rivestito della dignità canonicale 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 abbrevazioni giusta il modo di scrivere di que' tempi. Queste due opere furono seguite da molte altre di cui qui noi trascriviamo i titoli.

1.° *Expositio manus secundum magistrum Johannem Tinctorem in legibus licentiatum, 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°. *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.° *Tractatus de regulari valore notarum musicalium.*

4°. *Tractatus alterationum.*

5.° *Tractatus de arte contrapuncti.*

6°. *Proportionales musices.*

7.° *Definitionem musices.*

8.° *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 Tintore alla riconoscenza dei cultori della musica. Egli ridestò il gusto innato degli Italiani per la musica, gusto che la presenza dei barbari ed i ravvolgimenti civili avevano assopito. Ebbe un gran numero di scolari, che seguirono le sue brillanti traccie, e rigenerarono la musica. *Antonio Bove, Francesco della Castella, Guarriero, Bononia*, e soprattutti *Franchino Gaffurio* maestro di cappella della cattedrale di Milano, che rese notevoli servigi allo studio dell'armonia. Un'opera di *Gaffurio* pubblicata a Parigi fa epoca nella storia dell'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 Ispagna 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. Rafaello fa divina l'arte della pittura; Brunelleschi fa gigante il genio dell'architettura.

In mezzo a tanto maraviglioso 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 edifizio.

A Palestrina toccò questa gloriosa missione.

Aloë Palestrina nacque nel 1529 a Palestrina (l'antica Prenestre) città dello Stato Romano; ei prese il nome dalla 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 Palestrina non tardò a collocarlo nella prima sfera de' compositori Italiani. Nato nell'indigenza e nell'oscurità, cominciò coll'accattare elemosina, fu raccolto da qualche pietoso paesano, indi protetto da un signore romano. Spatriò, e fu sua fortuna, giacchè abbattutosi nel suddetto Gondimel, questi da uomo fino ed accorto s'avvide dell'ingegno ancor latente del Palestrina, 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 sè il maestro.

La melodia, lo stile di Palestrina sono tanto perfetti, quanto sono numerose le sue opere, che si possono, per una ben rara eccezione nella storia musicale, chiamare altrettanti capolavori. Palestrina 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 servigi resi alla sua arte, ei fu sepolto ai piedi dell'altare di S. Simone, e S. Giuda.

Laborioso quanto sapiente, e fecondo quanto ingegnoso, Palestrina 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 mottetti 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 Palestrina, dice Laborde, nei suoi *Saggi sulla Musica*, sono monumenti della scienza deposti 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 Palestrina.

L'Estens.

TEORICHE MUSICALI.

DELL'ISTROMENTAZIONE.

ART. III. (1).

La *viola d'amore* è uno stromento 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 stromento che si lascia perdere! È veramente una gran miseria!

Il *baritono*, 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 *tremulo* una nota *tenuta* de' contrabbassi; talvolta fanno sentire la terza o la quinta della nota grave, ovvero eseguiscono un movimento mentre i contrabbassi percuotono solo le note buone dell'accordo, od anche da sè eseguiscono un accompagnamento *cantante*. Queste diverse maniere (dalla prima in fuori) sogliono sempre portare debilimento 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, oficleidi, tromboni, o con clarini: questi timbri non troppo si confanno a quello del contrabbasso, e quasi sdeguano di accoppiarsi con lui. Oggidì è invalso l'abuso di scrivere pel più pigro di tutti gli strumenti passi di tanta rapidità che a fatica potrebbono eseguirsi dai violoncelli. Grande inconveniente ne risulta: i contrabbassi per loro natura inetti ad affrontare queste difficoltà, ove vengan loro incontrate, le schifano, ed altro 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 ondeggiante 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 dovrebbono guardarsi dal non richiedere dai contrabbassi che cose loro possibili, e la cui esecuzione possa impromettersi perfetta. Al presente è riprovato e sbandito il vieto sistema dei contrabassi *semplificatori*, sistema generalmente adottato nella vecchia scuola di stromentale 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 armare il loro strumento. Gli uni continuano a tenere il contrabbasso a tre corde accordato in quinte, *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 *smanicature* 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 proscrivere certi gruppi veloci di note, però di poca estensione; anzi cinque o sei note diatoniche figurate per esempio in *fusee*, 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 scombuiamento, una delle più elevate inspirazioni di Gluck, tanto e 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 cedere e rinforzarsi furiosamente del vento, che mena dirotta piova, 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 Fidelio, 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 Freyschütz, è pieno di minacciosi accenti infernali solo in ragione dell'accordo di settima diminuita (*fa diesis, la, do, mi bemolle*) del quale egli determina, nel tempo debole, il primo rovescio. Fate che questo *la* divenga tonica maggiore o dominante, percosso 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 stromento sarebbe da ciò se 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. Berlioz.*

(*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 per anco spento e che a rianimarlo non abbisognerebbe altro che abili maestri avessero più spesso ad eccitar il generale interesse colla composizione di accurate partiture quali convengonsi alla sublime maestà del tempio.

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 aquistarsi un posto notevole fra i buoni compositori di musica da chiesa.

Il breve *Ingresso* della messa solenne di Mandanici, la prima ch'egli scrivesse per la liturgia ambrosiana, è di uno stile corale. — 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 Spagliardi e Gorè, si merita lodi tanto per le armonie 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 se solo per qualificare l'allievo di Raimondi, siccome un maestro che in quanto a scienza e pratica disposizione ed unione delle voci ha ben pochi rivali Ma in questo stesso *Gloria* avvi eziandio 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 cuercico e chiaro risultato delle più astruse 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 può 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'*Incarnatus*, commovente pezzo concertato pieno di elevazione e per merito non inferiore al sullodato *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 artifizioso *ricercari*, il quale compie si bene il *Credo*.

Del *Mottetto*, sopra parole italiane, dall'autore del *Buontempone*, 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 disdicesse alla severità della maggior parte della messa, sebbene anche pel modo con cui dal bravo tenore Garzoni fu interpretato potesse piacere a non troppo esigenti uditori, che forse avranno trovato di che dilettarsi perfino co'motivetti 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 aggradimento e sollazzo alla massa di quelli che sono appena incamminati nel labirinto esecutivo del pianoforte. Le composizioncelle delle quali qui sotto faremo breve cenno si raccomandano per la loro semplicità e per la speciale cura che si ebbe di addattare al pianoforte alcuni lusinghevoli motivi di opere teatrali o di arie nazionali in modo che gli allievi potessero agevolmente interpretarli, ritrarne diletto e così viepiù infervorarsi nel proseguire nello studio dell'istromento dalla moda preferito. Fra i pianisti ch'ebbero a pubblicare opere appartenenti al genere facile ed ameno si distinsero Bertini, Hunten, Herz, Czerny e Schunke, Corticelli e varj altri il cui nome ora non ci torna alla memoria, i quali si acquistarono un gran numero di partigiani nella illimitata coorte de' 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 si limitati e semplici, giacchè sonvi qua e là alcuni passi di un'esecuzione non corrispondente al complesso del facile *Album*, negli otto numeri del quale nulla trovasi che possa meritarsi particolare rimarco: perciò basti il dire che fra essi da taluno si vorrebbe dar la preferenza per l'omogenea scorrevolezza al *Capriee brillant sur le Ranz des Vaches et un Valse Suisse*, non che alla *Bagatelle sur un air favori de Nice* e per effetto piuttosto brillante alla *Petite Fantasie sur deux motifs de la Norma*. A non dubitarne, l'esimio Döhler non attacca alcuna importanza a questo suo *Album*, il quale se non può figurare fra le più lodevoli sue opere (nel cui novero 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 della stessa categoria.

2.° *Due divertimenti sul Riccardo cuor di Lione, 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 ponno chiamarsi affatto nuovi pel pubblico italiano. - I *Divertimenti* sono di un'esecuzione assai facile e ponno servire di passatempo a' giovani studiosi che hanno superato i consecutivissimi 25 studii op. 100 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 de' divertimenti or citati. 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 penetrazione del sentimento richiesto dall'autore.

3.° *Delices des Operas de Donizetti* chez Ricordi. W. Plachy nella sua miscellanea di dodici pezzetti sopra 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 arrendevole Czerny per uniformarsi alle viziate esigenze de' pianisti di seconda forza. Da ciascuna delle più applaudite partiture di Donizetti sceise tre o quattro graziosi od espressivi periodi e spogliatoli da ogni accompagnamento od andamento di qualche intreccio, rudamente li trascrisse per pianoforte e senza alcun scrupolo li intitolò *Piccole fantasie facili* a cui volle anche aggiungere l'altro epiteto di *brillanti* che a loro non conviene nè punto nè poco, come pure il qualificato di *fantasia*, a' giorni nostri si spesso ed a proposito adoperato per ogni sorta di pot-pourri o pasticci stromentali. In ogni modo le *Delizie delle Opere di Donizetti* sono sì brevi, e le cantilene di esse sì chiare che ponno 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 Calais*, dall'*Olivo e Pasquale*, dal *Furioso* e dall'*Imelda*, colla fortunata facilità che in Francia gli procacciò molti fautori, trasse varie pagine di musica per pianoforte, in cui gli apprendenti troveranno ognora una corretta digitazione non iscompagnata da spontaneità. Ciò può dirsi anche del *Souvenir de Bellini* dell'istesso Burgmüller che fa seguito al *Fiori 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 pentirsene, così ci diceva un maestro appassionato per i pezzi che solleticano le orecchie.

6.° *Les Delassemens de l'Etude. Choix de 25 morceaux pour le piano par Hunten Op.* 122. Mendrisio chez Pozzi.

Come un abile pianista possa mostrar talento anche nelle più piccole composizioni, evidentemente lo si prova da Hunten, l'autore che può dirsi una vera ancora di salute per la folla de' poveri professori, i quali ad ogni costo per appagare i loro inesperti allievi sono costretti quotidianamente a provvedere pezzi piacevoli, brillanti, di effetto sicuro, e non pertanto di esecuzione facile.

Terminiamo questi cenni pregando i cortesi nostri lettori a non farci un carico se li abbiamo trattenuti coll'esame di opere di ben poca importanza ed in cui l'immaginazione fu lasciata in non cale. Coloro che pensano a ricreare chi muove i primi passi in un arte qualunque, non vanno sempre trascurati. *I. C.*

NOTIZIE VARIE.

LONDRA. — Scrivono da questa capitale: « Gli artisti e gli amatori di musica di questa città hanno testè avuto la soddisfazione di ammirare il più bel talento sul clarinetto che qui si abbia mai sentito. Il famoso Ernesto Cavallini ha ottenuto un successo d'insolito 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 una sicurezza e velocità veramente incantevoli. La fantasia sull'*Elixir d'amore* lo fecero 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 applaudì nella *Lucia*, nella *Beatrice*, nell'*Elixir* e nel *Torquato* ».

VIENNA. — Nella *Gazzetta Musicale* del 8 correnti leggesi quanto segue: « Döhler, il celebre pianista a Vienna ha già dato sette concerti, sei a suo benefizio ed uno per i poveri. Il successo è stato immenso. Nell'ultima sua accademia, ch'ebbe luogo nella sterminata 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. Parlasi assai di 48 nuovi Studj pel pianoforte da Döhler ora composti, e che vuolsi siano l'opera più notevole di questo brillante compositore ».

— Nel terzo concerto dato la notte del 4 al 5 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 *Wanderer*: « Il concertista anche questa volta suonò da degno rappresentante della Scuola di Paganini ed eccitò entusiasmo colla sua grande agilità 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.° *concerto* di Kreutzer; *Quartetto dei Puritani* trascritto a violino solo, pezzo che dopo Ole-Bull mai non si udì suonare con tanta bravura; quindi il piccante *Scherzo variato* sull'*Invito al ballo* di Weber; finalmente le *Variazioni brillanti sulla Sonnambula*, ch'erano già annunziate nel programma dietro richiesta di molti ». Ne' pezzi vocali emerse la *Melanconia*, nuova romanza composta dal concertista e cantata dal Castellan con un'anima che rapirono il pubblico in una vera estasi, di maniera che in mezzo a' più tumultuosi applausi dovette esser ripetuta ».

GAND. — Ermel pianista verso la fine del secolo scorso assai festeggiato, quivi morì nell'età di più di ottanta anni. È il padre di Luigi Ermel, 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 Omenoni N. 1720.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

N. 22. DOMENICA
29 Maggio 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.° 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.° 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 angioli non vennero ad annunciarvi il giorno della pace e del perdono.

Stabilita una scala maggiore o minore, mescetene i suoni, modulateli 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 intermedii, o appariranno una alterazione dei suoni primitivi acquistando un carattere analogo a quello delle terze secondo che appariranno eccedenti o diminuiti, od urteranno 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, ne 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 antifone 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 sè altra forza che la suaccennata, 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 percossi 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 urtantisi 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. Convien 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'inequabile 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 rischiara 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 servirci 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 presentire quale un accordo di tonica, quale un nuovo accordo dissonante, quale il tono maggiore, quale il minore, e le sorprese e gl'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, talchè ove venga a smarrirsi subentra immediatamente la confusione, la bruttezza, un disgusto reale, insoffribile; 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, dicemmo, 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 istromento. In fatti chi è che all'udire una melodia da un istromento 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 donniciuola 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. Conviene aver sentito la Pasta, la Lalande, la Malibran, la Morandi, e Lablache e Tamburini, e Donzelli, e Rubini, e Tacchinardi e Filippo Galli nell'Agnese, nella 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'artifizio 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 innalzata 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 vuolsi 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 improvvise 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 accessibile ai dolori ed ai piaceri della vita.

Non occorre qui sceverare 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. Boucheron.

(*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, epperciò 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.° per 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.

Facendo 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 perfetto. 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 intiera 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*, prendendo 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, sottodominante, 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 agli estremi anzichè 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 commista ad intervalli tutti consonanti: per renderla praticabile, cioè per dichiararla, non vi è altro mezzo fuorchè o prepararia, o preparare l'accordo a riceverla, e ciò sia detto di qualunque dissonanza troppo cruda a sentirsi senza preparazione.

Ma se la dubbiezza di carattere nasce da poca omogeneità dei suoni intermedii, anzichè dall'intervallo dissonante, basta a toglierla l'idea ben chiara della tonica. Così l'accordo di settima minore cui si frapponga terza minore e 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 impedisse di intendere dove ci ha trasportati, e la strada che ci fece percorrere, in quel nuovo sito non avremmo 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.

DELLE PRESENTI CONDIZIONI DELLA MUSICA.

ARTICOLO III.

(*Vedi i N.* 17 *e* 20 *di questa Gazzetta*).

Una seconda opinione, che nell'articolo comunicato dal chiaris. 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 Cimarosa 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 Bonarotti, *i quali tutti*, al dire della prefazione sanese alle vite del Vasari, *insieme con gli altri artefici italiani sembran nati a spianar la via all'eccellentissimo Raffaello*. Raffaello non sarebbe stato Raffaello senza l'opera matura 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, nè si mostrano nel generare troppo fecondi. Solo le istituzioni degli uomini cangiano l'equabilità dei prodotti dei secoli.

Una gradazione ancor più insensibilmente progressiva ci 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 Pamfilo: Pamfilo 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 deesi inclinare a credere che la musica possa in progresso migliorarsi, ritenuto, con egli asserisce, che solo al tempo nostro *la musica incominciò ad essere un dramma, ed un dramma fu musica*. Come mai saremmo noi già pervenuti alla fine, se or ora appena siam 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? Saremmo 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 accampa 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 ammendue si discostassero dalla possibile perfezione.

Rossini fu certamente un genio gigante per inspirazione 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, inebbriare il senso dell'orecchio (1). 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'effimera 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, inspirò 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, immedesimò così la declamazione melodica colla pura declamazione della parola, che niuno per certo l'ha superato nell'esprimere filosoficamente, profondamente, 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 *Saulle* nella *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'intrecciamento 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 affettuoso 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'onnipotenza 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 addurne alcun esempio, se non di questa misura di capacità e d'inspirazione, 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 cordoglio ove si guardi il cammino da lui corso, e quello che avria potuto correre. Se, come imitò 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*).

(1) Non occorre neppure ricordargli che anteriori ad Apelle furono Protogene, Zeusi, Parrasio, Timante con quegli altri tutti che sarebbe troppo lungo il nominare, ed anche intempestivo.

(1) A conforto di quest'asserzione, che ad alcun troppo accensibile ammiratore può parere irriverente, si possono recare le parole medesime di Rossini, se, come vogliam credere, esse furono fedelmente riportate dall'anonimo bolognese, che non è molto colla spada di Redomonte scese a combattere per l'invulnerabilità del genio pesarese. A proposito del suo *Stabat* parlando del' *effetto che deve produrre la musica*, disse egli positivamente ch'elle 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 ella poi ineluttabile conclusa sentenza al cozzo della filosofia? E gli affetti, le commozioni, le passioni dell'animo non entran elle per nulla nella musica? Sarà egli un sogno d'infermo quella divisione con tanta cura stabilita dai pensatori del fisico e del morale, del bello esteriore e dell'interiore, de' godimenti materiali e dello spirito, di tutto ciò 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 inspirata? 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 dei sensi, ma cercando di destare, d'avvivare, di suscitare nell'animo altrui quelle medesime passioni, quei medesimi sentimenti che assumono di esprimere e significare. Perciò il poeta che insegnava al poeta non gli diceva solo: diletta per dilettare 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.

BIBLIOGRAFIA.

Nuova Opera critico-storica sulla musica religiosa.

Il dotto e severo critico francese che da dieci anni a questa parte così conscienziosamente 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 testè compiuto il suo *Corso sopra la musica religiosa*, incominciato nel 1836, e prose-

guito quasi senza interruzione sino al dì d'oggi. Lasciando qui da parte la musica drammatica e la musica instromentale, le quali accuratamente e completamente egli ha esaminato negli applauditi suoi libri del *Balcon de l'Opéra du 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 riguardante gli effetti prodigiosi di quest'arte nel nascimento della civiltà!

Venendo quindi al cristianesimo, egli mostra che l'instituzione del canto fermo fatta da Sant'Ambrogio e da San Gregorio nel quarto e sesto secolo, e 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. Perocchè, quando si eccettui la grande opera del benedettino don *Bedos*, sopra la costruzione degli organi, lavoro esclusivamente consecrato 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 idiomi, 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 sè, 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 ch'ei desidera pubblicata.

« Fu da taluni osservato essere asserzione erronea « che la settima nota della scala venisse scoperta da « Guido d'Arezzo siccome è detto nell'articolo prece- « dente (vedi n.° 18). Noi rimandiamo l'accusa di errore « a coloro che vollero a noi applicarla, avvertendo che « *Gaffurio* fra gli antichi, e *Laborde* fra i moderni at- « tribuiscono la suddetta scoperta a Guido, e che *Vil- « lagre* nella storia *Des progrès de la Musique*, et de « *son influence sur la civilisation*, dice chiare e tonde « le seguenti parole: *Guido ajouta le si pour indiquer « la septième degré de la gamme*.... Ci pare bastante « franchigia la riunione di queste tre autorità. Non pos- « siamo però tacere che molti altri storici ricercano ad « un epoca di molto posteriore la invenzione della set- « tima 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.° 1. Il *Kyrie* incomincia con un *larghetto* in *re* minore in modo misterioso e spirante pia devozione. La preghiera del coro sotto voce e accompagnata da semplici legate figure de' violini, e da accordi tenuti pp. degli strumenti da fiato sino ad un breve forte prodotto da un crescente armonico, che presto si perde, su di che risuona il *Christe eleison* in un canto melodico a quattro soli con istile e trattamento da maestro. Torna il *Kyrie* rinforzato nella medesima forma, e termina con una bellissima *fuga*.

N.° 2. Tanto più splendido segue 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.° 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 flauto obbligato, oboe e dal quartetto degli strumenti da corda. Questo terzetto e 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 strumenti da fiato. Molto pregevole è il *Miserere nobis* per l'espressione e ricca modulazione. La chiusa cromatica all'unisono è di particolare 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, impiegandovi molti *motivi* musicali, riserbando lo stile sublime e la espressione commovente per l'a sei dell'*Incarnatus*, con obbligati strumenti da fiato e strumenti da arco in parte pizzicati; il tutto forma un eccellente pezzo vocale. Molto originale è il coro *Crucifixus* in *la* minore, cantato pianissimo in unisono sull'unico tono *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 unite ed alternative, termina con artificiosa *fuga* sull'*amen*.

Il *Sanctus* 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, *larghetto*, ne forma un contrasto, ed ha per accompagnamento dolce il quartetto degli strumenti 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'accordo di *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 mercè l'accordo di settima al *Dona nobis pacem* (allegro *re* maggiore). L'*Agnus Dei* alterna poscia col *Dona nobis* in modo fugato molto artifizioso, 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 illeggiadrire colla tanta virtù della sua danza un povero contesto di casi ai 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'esimia dilettante, signora C. C., si udirono diversi pezzi di musica, altri concertati per piano ed istromenti d'arco, altri per canto eseguiti si 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 diffonderci nelle dovute congratulazioni alle gentili sue sorelle le madamigelle B, le quali si distinsero in un bel duetto per camera del maestro Gabussi. 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. Platti valentissimo violoncellista. — Non chiuderemo questo cenno senza encomiare singolarmente e la savissima scelta de' pezzi (tra quali fu specialmente notato un elaboratissimo sestetto di Mireschi, maestro della Cambiasi, un trio di pregevole fattura, della signora contessa Nava distinta dilettante, ed una fantasia sulla *Norma* di Thalberg, non che un'aria del *Don Giovanni* e del *Guglielmo 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 Chamounix*. — Le parole sono di Rossi, ed abbenchè non sia il soggetto che un rattazzonamento del dramma francese *A la Grace de Dieu*, vuolsi tuttavia che il Poeta o *Librettista* siasi cavato d'impiccio 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 *Cavatina* di Varese furono lodate per venustà di forma e pensiero. L'*Aria* di Rovere ebbe effetto grandissimo per un cotal *crescendo* che porta ad un *tutti* vivissimo e nuovo. A questo pezzo segue una breve *Ballata* cantata dalla Brambilla, poi un *Duetto* fra la Tadolini e Moriani, nell'ultimo a *due* del quale fece mirabili impressioni un largo rinforzare di fiate nell'esecuzione di due artisti. Poi ancora un *Duetto* fra Varese e Derivis, nel qual pezzo Varese commosse l'udienza alle parole *Perchè siam nati poveri, Ci credon senza onor!* La *Cabaletta* pur di questo *Duetto* vuolsi di un effetto non minore a quella del noto *Duetto de' Puritani*. — Così almeno ne assicura il nostro corrispondente. L'atto primo che sembra lunghetto anzichè no, viene chiuso da una *Preghiera* di Derivis interpolata dal Coro. — L'atto secondo contiene un'*Aria* di bel canto della Brambilla, un *Duetto* (bello da capo a fondo) 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 panegirico. — Un bel *Coro* e nuovo apre il terzo atto, poi segue un *Duetto* fra Moriani e Derivis. Poi un'altra *Aria buffa*; un'altra *Preghiera*, ed un altro *Stattino* chiudono quest'Opera, il cui esito brillantissimo e al tutto degno del nome dell'illustre autore dell'*Anna Bolena*, costringe la *Gazzetta Musicale* a deviare dal suo sistema di non occuparsi di notizie teatrali, e la fa lieta di potere, noi ultima, annunziarlo a' suoi lettori. La proprietà di questo spartito, destinato a brillantissima fortuna, fu comperata dal nostro Giovanni Ricordi.

— PARIGI. L'editore Richault ha fatto acquisto di quattro nuovi manoscritti di Beethoven, che compongonsi 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 con cori, 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 ser franchi caduna, onde ogni studioso della bell'arte possa trovarsi in grado di comperarle.

— 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 sabbato 30 aprile che non ha luogo altrimenti per ora il rimpiazzo di Cherubini nella carica, e tutte le sezioni riunite hanno confermato questa decisione. In conseguenza, conforme agli statuti dell'accademia, l'elezione è rimessa di quia sei mesi.

— LIPSIA. Malgrado la stagione inoltrata, il concerto di Ernst aveva attirato un numeroso pubblico: il *Carnovale di Venezia* del famoso violinista più di ogni altro pezzo è stato applaudito con entusiasmo; dopo Paganini non erasi sentito nulla di più originale. Nell'istessa accademia, 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.

— Liszt fu nominato dottore di Musica dell'Università di Königsberga « *propter consummatam artis musicæ doctrinam usumque admirabilem orbis terrarum plausibus comprobatum* », così dice il diploma.

PRAGA. — Il concerto di commiato della giovinetta Sofia Böhrer ottenne un esito più clamoroso ancora dei precedenti. Dopo Liszt nessun altro pianista giunse a suscitar in Praga più viva sensazione di quella che destò 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.

— *Sainte Cécile* è il titolo d'un nuovo Oratorio del signor Rungenhagen, 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 universali suffragi. Un mottetto del sig. Rungenhagen, *Angelorum cantus die nativitatis 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. 1720.

GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO

N. 23. DOMENICA
5 Giugno 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.° di centoeinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

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.° 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.

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 impresarj orgogliosi delle loro ricchezze; le anticamere degli agenti teatrali rigurgitanti di virtuosi che si affollano per essere inscritti 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 ciance e schiamazzi inutili, ma si con sodi studii ed importanti istituzioni.

In Inghilterra, ove l'istinto musicale è pressochè 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:

Colà i principali giornali scientifici e letterarii escono spesso con assennate e meditate dissertazioni sopra argomenti di dottrina e di estetica musicale; colà i dotti più stimati non isdegnano tal fiata di leggere dinanzi ai corpi accademici de' lunghi ed elaborati discorsi intorno alla parte storica e filosofica della musica; colà 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 *Quartrely Review*, se non isbagliamo, la più estesa ed ingegnosa disamina del sistema di composizione del nostro Rossini che mai siasi 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 sembrerà 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 Brettagna 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 ponno 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 Brettagna può vantare, più specialmente fondati allo scopo di favorire lo studio e i progressi della musica nazionale, tra' quali è famosa la società dei *Melodisti ed Armonisti*, e l'altra che ogni anno si produce con un'Accademia di genere singolare chiamata *Eisteddvood*. Nè si creda che a codeste società piglino 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 osservar 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 sì 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 scentifiche, 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 sì 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 sì 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 Sthendal, i Villoteau,

(1) Il Cardinale di Jorck 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 credettero nè 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 acconci studi letterarii 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 scentifiche che siansi 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, poichè avrete accennato un Martini che in tre grossi volumi in 4.° stese la storia dell'arte musicale presso i greci, un Cesarotti, un Borsa, un Carpani, un Arteaga (il quale può darsi per italiano, perchè, quantunque spagnuolo, 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, nè più di quattro o cinque libri meritevoli di fregiare una scelta biblioteca.

Nè 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 centinaja i cantanti, i compositori, i professori di musica d'ogni specie!

E che? Perchè 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 la impressione morale; vuolsi che non solo al piacere de' sensi esse adoperino, ma veramente si esige che per mezzo di questi giungano più diritti 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 giugnere ad una data perfezione, dei vari stadj 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'aritmetica 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 teni 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 Pergolese, dei Cimarosa, dei Paesiello, 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 Hasse, degli Handel, dei Beethoven, dei Mozart, dei Weber, dei Mayerbeer, dei Gretry, dei Delayrac, dei Melul, degli Auber, degli Halevy. 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)? Nè 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 cagione 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 cagioni 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 trascuratezza 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 finchè si vuole, ma la è verità innegabile), l'indifferenza e la sbadataggine del pubblico chiamato ad udirle ed o non abbastanza educato o non convenientemente preparato ad apprezzare i forti concepimenti di que' compositori di indole sì elevata; i quali concepimenti, perchè improntati di fisonomia 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 inspirazioni 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 (1)) 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 frivolamente 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) 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.

(1) In altro articolo si accennerà la trascuranzajalla quale è abbandonata in Italia la musica stromentale, 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 premiati.

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 si presto condannare alla sterilità. Il gettar l'occhio nell'avvenire, ove non s'argomenti dal passato, è cosa altrettanto incauta quanto fallibile. Il perchè quel veramente maraviglioso intelletto dell'Alighieri, il più grande de' poeti filosofi, condanno a camminar colla faccia rivolta in su la schiena chi pretese essere indovino.

Mira, ch'ha fatto petto delle spalle:
Perchè volle veder troppo davante,
Dirietro guarda e fa ritroso calle.

(Segue il Supplemento).

Nè l'affaticarsi che parecchi degli scrittori fanno in esaltare la musica presente sopra la musica di tutti i secoli, ancorchè sia cosa non mancante d'un certo fondo di verità, e una prova abbastanza valida per inferirne 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 divinizzati viventi è un privilegio quasi unicamente riserbato 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 dilettare 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 discorrendo di qualche moderno basti quello notissimo del Farinelli, che, chiamato in Ispagna 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 Lichtenthal, 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 *inimitabile* 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'*Orfeo*, grazioso, vario e piccante, elegante e regolato nella *Serva Padrona*, giungendo in seguito a parlare dell'*inimitabile* addio di Megaele e di Aristea, 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 vivesse al tempo nostro, per quanta venerazione si debba a quel venerandissimo padre della musica d'Italia, non cancellerebbe egli, o per lo meno non modificherebbe quelle espressioni d'inarrivabilità, d'inimitabilità, 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 Leonardi 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 stromentali, 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 Istorico di Parigi, della quale è autore il sig. Biche-Latour. Questo libercoletto 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 discoperte 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 Boltée de Toulmon, che hanno entrambi molto spinto innanzi l'esplorazione delle antichità musicali, e sono alla testa del movimento istorico in questa parte. A questi due dotti dobbiamo la rettificazione di molti fatti adulterati, e manomessi 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 sofisticherie 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 imaginato! 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 inspirato 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'incredulità 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 datarsi da Palestrina è ottimamente analizzato sino al secol 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 dà pensiero. Essi in questa parte sono quasi affatto digiuni; e intanto farebbero le maraviglie 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 BOURGES
(G. M. de P.).

ESTETICA.

FILOSOFIA DELLA MUSICA

ARTICOLO III.

(*Vedi i N.* 19 *e* 22 *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 mai 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 gioja, 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 conchiudere 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, epperciò 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. Nè 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 avvicendarsi 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 1.°) dai tempi forti e deboli che rispondono alle sillabe accentuate e senza accento, lunghe o brevi. 2.°) Dalle cadenze sospese o finite che siano, le quali nel giusto fraseggiare si succedono per lo più a intervalli eguali. 3.°) Dal movimento delle parti si principale che d'accompagnamento, e specialmente del basso. 4.°) 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 contrattempi.

Sviluppiamo alquanto queste riflessioni. È noto che i tempi musicali si riducono in ultima analisi al binario (o quadernario) in cui il tempo forte è alternato con un tempo debole; ed al ternario in cui ad un tempo accentato succedono sempre due tempi senza accento, e chè 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. Epperciò la terzina 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 contrattempi, 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 aggiri su accordi molto cromatici e la melodia sia vivace, possono significare il commoversi di una pazza gioja, 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 preferire 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 gioja. A questa però si conviene in particolar 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 se 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 istesso del volto, ci rivolgiamo; uopo è si unisca all'espressione del ritmo quella pure del tono e dell'armonia affinchè in una sensazione si comprendano tutti quei segni che l'arte può produrre.

Così pratico lo stesso Rossini il quale nell'introduzione del *Mosè*, a cagion di esempio, per esprimere l'abbattimento della corte 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 ravvolgesi 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 scorgerete che il ritmo danzante dell'allegrissima 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 son 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 abbisognare 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 stromento 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 fuggevole 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.° A. BOUCHERON.

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 majuscolo 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.° 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 anco 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'immenso 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 riboccano 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. E difficile il pronunziare chiaro in cantando perchè è difficile il pronunziar 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 speditente, la saltano a pie' pari, e se fin qui non potevan far altro che guatare di sbieco con faccia arcigna la critica che li chiamava *suonatori di gola, canitanti*, e viá discorrendo, ora rideranno in viso ai giornalisti ed al buon-senso, e canteranno per tutta risposta: *L'ha detto Rossini!... Ipse dixit!...* ma poveretti! E 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 caldissimo 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 isdegnerà, 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 possono leggere senza un senso di sonnolenza, e lo spiegare come abbia potuto inspirarsi a sì belli, si 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 enimma che non sa sciogliere che il genio: ma, e con tutto questo si vorrà credere che Rossini non risconosca nell'*Opera* un complesso *musico-drammatico?* che non sappia che la sua musica teatrale cantata colla sola valenzia 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'eletto 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 veneri 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 sesti 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'incivilimento 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, è pur forza che i Maestri le vestano di una musica schiamazzante, strillante, musica

> Dello dimonio cerbero, che 'ntrona
> L'anime si ch'esser vorrebber sorde!

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, epperciò conchiuderò 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-furente* 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 suon di campanello come i piccoli d'osteria... 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 sè*) Quattro eterni anni che sto aspettando l'occasione di esordire! (*forte*) Ebbene, 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.

Maest. 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 sè, 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 lenzuolo*).

Maes. (*fra sè 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 sessantacinque 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 litografia... dunque vedete...

Maes. E come stiamo a cori?...

Imp. Uh! buonissimi! fra tenori, bassi e soprani, quattordici gole 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 servirvene con garbo nelle melodie e farete grand'effetto. Perchè già, sapete, al tempo presente è di gran voga il colorito stromentale. Dunque vi raccomando robustezza di accompagnamenti, in ispecie alla romanza notturna della prima donna: per la quale, se credete, potrò 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 *mi* di petto; lo cava con una forza che fa stordire. Dicono che qualche volta stuona, ma le sono sofistichcrie de' pedanti... Eppoi al presente che è di voga lo stile declamato farà ottimo effetto! Quanto alla prima donna badate di attenervi al genere piagnoloso, alle note tremolate; 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 e i gridi di disperazione; e voi sapete che al presente i singhiozzi e i gridi sono la passione del pubblico...

Maes. (*soggbignando*) 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 ammazzato 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. È la musa di noi altri poveri impresarii...

Maes. Una musa molto nobile che fa progredir l'arte alla maniera de' gamberi.

SCHIZZI NECROLOGICI.

— Luigi Maroni, di Varese, uno de' più valenti fabbricatori d'organi della Lombardia, il degno nipote erede e continuatore di Eugenio Biroldi, distinto artista lodato dal Gervasoni, 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'apoplessia 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 istromenti 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 istromenti 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 e 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 1790, 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 e dotato di ogni più eletta dote dalla natura egli contrastò al celebre Martin il primato nella pubblica opinione e qualche volta n'ebbe maggior fortuna. Gretry nelle sue *Memorie* tributò encomj ad Ellevion. Molti nuovi spartiti vennero per lui composti e tra gli altri il *Giuseppe* capolavoro di Mehul, ed il *Gianni di Parigi*, opera europea di Boieldieu. Gli assegni di Ellevion ottenuti negli ultimi anni della sua carriera drammatica s'innalzano a 54,000 franchi. Ciò non pertanto le sue pretese si aumentarono col successo ed a tal punto giunsero che nel 1842 per un anno ebbe a domandare 120,000 franchi. Napoleone proibì che gli si accordasse una sì esagerata paga; ed Ellevion, già 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, ed ove le sue belle qualità gli meritarono 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 nei N. 18 e 19 di questa *Gazzetta*, si legge il seguente periodo: « *A Padova, nella chiesa di Sant'Antonio v'è perpetuo silenzio, quantunque vi sia un maestro di Cappella e quattro organi nel Coro* ». A questo noi rispondiamo. « Il signor 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 discorrendola con quelli che ne hanno cura, di parlare alcun poco in proposito, col più basso custode della prelodata Basilica, col più incalcolabile servo di Piazza, col passaggero pertino 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 fino 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 nè negare, nè oscurare allorchè 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 seppe meritamente acquistarsi ».

M. Balbi.

« Il grande Händel, il primo compositore di *fuga*, dimostrò inregabilmente 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 Sebastiano Bach. Le *fughe* di Bach sono lavorate con grande artificio, sotto molteplici forme; oltrechè essendo i suoi temi talora bizzarri, egli mostra nell'elaborazione di essi il primo ingegno sulla terra, un ingegno veramente invincibile. Gli artifici contrappuntistici di Sebastiano Bach sono così fecondi che niun maestro lo eguaglia; sono modelli, che non si possono ammirare bastantemente, e presentano andamenti mai 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 rotondato? non vi sono de' passi ineguali ed aspri, e relazioni non armoniche, che spregiudicano 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, consistere la grande arte di celare 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 ». (Ab. Vogler *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 trovarono 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 *Fidelio* e con due atti del *Nachtlager* von *Granada*.

— Londra. Thalberg ha dato il primo concerto. L'incomparabile suo studio in *la* venne replicato, e la grande sua fantasia sulla *Semiramide* eccitò la più viva ammirazione. Dicesi che il sommo pianista abbia fatto un contratto con Beal per tutto il tempo che passerà in Inghilterra.

— Francoforte sul Reno. Da novecento parti fra dilettanti ed artisti si eseguì la *Creazione* di Haydn a benefizio degli incendiati di Amburgo. L'effetto della meravigliosa musica fu tanto grande che si decise di eseguirla un'altra volta. Anche Berlino, Praga, Lipsia e varie altre città della Germania hanno già annunziato delle accademie 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 piacquero a preferenza l'aria del tenore, egregiamente eseguita da *Dupont*; l'*Inflammatus*, 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.

— Amburgo. Venne riaperto il teatro con un trattenimento musicale drammatico che produsse grande introito 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 dal 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. Schladenberg, possidente di quel contorni lo comperò 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. Rott in quella di Creonte sono stati eccellenti. Il coro dei vecchi era composto de' nostri primarii cantanti, dei signori Bader, Boettcher, Mantuis, e Sicher.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

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

CAPRICCIO

per Flauto e Pianoforte

SOPRA MOTIVI DELL'OPERA

LA FAVORITA del M.° Cav. Donizetti

COMPOSTO DA

P. TONASSI

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

FANTAISIES ÉLÉGANTES

pour deux Flûtes

PAR

J. FAMBACH

Op. 15.

N. 10 et 11. Deux Fantaisies sur la *Favorite* de *Donizetti*.

» 12 et 13. Deux Fantaisies sur la *Saffo* de *Pacini*.

Cadauna Fr. 6.

IL SOGNO

MELODIA DI MERCADANTE

tradotta per il Pianoforte

DA

C. L. GIAMBINI

Op. 38. - Fr. 2. 25.

LA PACE

Impromptu per Pianoforte

DI

PIO DUSSEK CIANCHETTINI

Fr. 1 50.

SEI MELODIE SACRE

DI

BEETHOVEN

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

Antonio 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 DI MILANO

N. 24. DOMENICA 12 Giugno 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.° 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.° 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.

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 doveanle 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 impresse 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 Pergolese, 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, vogliam 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 studii 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 diè a cantare a memoria alcuni *solo* nelle sue composizioni, e rimase a tal punto soddisfatto della fina sua intelligenza che non potè 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 ufficii 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 ufici di primo ripetitore fra gli allievi. Nel corso degli altri quattro anni ch'ei rimase nel Conservatorio compose delle messe, de' salmi, dei mottetti, 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. Cotali 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 i *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 sè 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 giudizii. 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 competitore pericoloso. Alcuni successi clamorosi, tra' quali va distinto quello ottenuto dall'*Idolo cinese*, compirono la fortuna di Paisiello, e lo collocarono alfine 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 felici 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 raggiro, agli intrighi per impedire, o almeno per attenuare i successi del suo emulo. I mezzi medesimi furono da lui usati contro Guglielmi, allorquando 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 Sclazzi, 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, anziche 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'apponga 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 avvicinava ». 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 fecondo 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 immaginarii*. 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 Poniatowski, 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, 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 settimino 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 aggrandì nelle forme, e si fece ricco di tali ardite ispirazioni che ai tempi della classica scuola italiana non poteansi neppur sospettare, ella perdette molto dal lato della ingenuità e della purezza spontanea delle melodie, ed è venuta poi molto scadendo 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.

(1) Il pezzo estratto da questo Oratorio e dato ai nostri associati per il 4.° 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 stromentazione, acciocchè 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'oggidì chiamano con ridicola ostentazione il *gran genere moderno!*

ESTETICA.

ARTICOLO IV.

(*Vedi i N.* 19, 22 e 23 *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 dovrebbono 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 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 nazion 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 angioli, epperciò 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 ammettessero 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 sagrifichi 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 passo la 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; epperciò si addice egualmente alla voce umana e a quella degli stromenti.

(1) Abbiamo ommesso di dare tutto il Capitolo del TRATTATO DI ESTETICA, del sig. Boucheron, ove si parla della natura, dei pregi, e dell'uso particolare al quale possono essere adoperati nella musica drammatica e pittoresca 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 stromentazione che abbiamo preso a pubblicare in questo giornale.

Per l'ordinario questi due generi si trovano insieme commisti o alternati, sia perchè 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 Grisi 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 pei 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 fuorchè 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 risuonanza 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. Aggiungi 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 perciò sia men buono l'accordo totale (1). Dalchè 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'intuonazione da un istromento.

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 particolorità meccanica della voce o stromento 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 coprir 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 stromento 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 comodo pei 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 musica 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, null'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. BOUCHERON.

(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 siano due si troveranno difficilmente a perfetto accordo i due stromenti presi insieme, sebbene lo saranno isolatamente.

FRENOLOGIA

APPLICATA ALLA MUSICA

GLUCK e ROSSINI.

La fisonomia 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. Checchè 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 ardito, e di piacevole nelle ipotesi di questo sapiente nuovatore. Così egli profittò del suo soggiorno in Zurigo per fare una visita a Lavater.

Il fondatore della scuola fisionomica era allora nel suo studio, vero museo 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 nemmanco 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 cilestri, perspicaci, e spiranti bontà:

» Signore, gli disse, a chi ho io l'onor di parlare?

– Signor mio, scusate, rispose l'artista sorridendo, 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 ne 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 maravigliato della risposta del maestro, si pose attentamente a ragguardare e speculare i suoi lineamenti e la sua fisonomia, 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; sapretemi voi dire a qual parte della musica io specialmente attendo?

A questa nuova questione Lavater stette alquanto sopra sè, mostrando di profondamente meditare, poi riscuotendosi incontanente:

» 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, continuò traendo da uno scaffale della sua libreria un bel volume magnificamente ricoperto, io giurerei 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 maravigliato e stupito alla prodigiosa sagacità di quel dotto.

» Egli ci è ancora di più, seguì Lavater, raggiando dalla fronte l'inspirazione, e dando ognor più un suono solenne alle sue parole, v'è ancora di più.... Grandi e gloriosi destini vi attendono. Voi lascierete un gran nome, una fama immortale... Sarete il fondatore d'una grande scuola; poichè 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'inspirazione 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 abbiam 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 garanti. *L'Estens.*

Niuno ignora che Gall, l'illustre fondatore della scuola frenologica, non esciva mai di una conversazione senza avere esaminato al minuto il cranio e le protuberanze caratteristiche di tutti coloro che vi si trovavano uniti. Ciascuno si prestava volontieri a questa operazione, e per fissarne i risultati, il celebre frenologo seco sempre recava un portafoglio ove annotava i nomi di tutti quelli ch'ei sottometteva 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; ciò abbiamo da un intimo amico dell'illustre scienziato.

Occhio sfavillante – Sorriso fino e intelligente – fronte prominente e spaziosa – inspirazione – 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 esperienze 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 filarmoniche 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 Schlessinger.

— I musicali concepimenti di cui il maestro de'maestri fregiò 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 Capriee* par Wolf: questi tre pezzi per solo pianoforte. Labarre e De Bériot hanno pure pubblicato *due duettini* 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 concetti, che ogni nazione ci deve invidiare.

— L'Accademia delle belle Arti il giorno 21 maggio, ha aggiudicato il concorso della grande composizione musicale. Eranvi 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) aveano dato il loro giudizio in questi termini: Auber e Halevy, *non v'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, distinguesi per melodie semplici, sostenute, spontanee e ben adatte alle voci. Nella maniera di Massé avvi minor esperienza e sicurezza 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 Solennità musicali e rappresentazioni a benefizio 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'introitarono 2,500 franchi. Il grande artista per sovrappiù generosamente prese egli stesso due viglietti pel suo concerto e li pagò 240 franchi. — A Fulda dal 2.° reggimento d'infanteria si organizzò una serata musicale: la compagnia addetta al teatro di Francoforte si produsse successivamente in alcune rappresentazioni a Magonza, Hanau, Offenbach. – Il comitato del *Festival* di Dusseldorf 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 Vieck colse meritati 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 natia. La solennità sarà magnificata con analoghe feste musicali. Fino ad ora si destinarono all'esecuzione: 1.° una Messa solenne, 2.° il *Requiem* di Mozart, 3.° un gran coro festivo, 4.° due concerti. Tutti i filarmonici e veneratori di Mozart sono invitati ad intervenirvi. Le prove incomincieranno li 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.° pag. 97, linea 30 « La sospensione a mezzo riposo »	« La sospensione, o mezzo riposo »
Col. 2.ª, lin. 16, del p.° IX « Analoghi »	« Omologhi »
Foglio 23, pag. 104, col. 1.° linea 9 « Maggiore »	« Minore »
Linea 10 « Minore »	« Maggiore »
Linea 28 « Men forte segno di gioia »	« Men forte segno. Il correre da segno di fretta come la danza è segno di gioia »
Col. 3.ª linea 16 « I modi »	« I moti »

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

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

AIR VARIÉ

pour le Violoncelle

AVEC ACCOMP.T DE DEUX VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE

PAR

MAX. BOHRER

Fr. 3.

TRE FANTASIE

per Flauto e Pianoforte

CONCERTANTI SOPRA MOTIVI DELL'OPERA

SAFFO DI PACINI

COMPOSTE DA

ANT. BAZZINI

Cadauna Fr. 6.

PRODUCTIONS DE SALON

Fantaisies pour Piano et Violon

CONCERTANTS SUR DES MOTIFS FAVORIS

PAR

CHERNY ET L. HERZ

N. 4. Gemma di Vergy. N. 5. L'Elisir d'Amore.

Chaque Fr. 5.

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 DI MILANO

N. 25. DOMENICA 19 Giugno 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.° 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.° 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 Miltitz.

(*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 dedicati 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 producendo 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 nacquero 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 *Æterne 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 somministreremmo 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 anch'egli una parola. Più che vi rifletto, 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 cangiamento di vista, è probabile anzi che la mia voce s'estinguerà come quella di un predicatore nel deserto; ma non è nemmen 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, giacchè 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, calpestata in Italia coll'adulterazione della musica di teatro, influì pur anco 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.° *Che cosa è il vero stile di Chiesa?*

2.° *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 devozione, 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'individuizzato 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 divote 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 inspira 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

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 istrumento 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 divoto, 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' walzer, 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, nè 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 perchè il compositore ha d'essere grande in tutte le specie di musica? Klopstock non scrisse commedie, Raffaele 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'esimio 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 immaginarii* e *del Mondo della luna*, sicuro e confidente di sè 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 minacciatogli, Paisiello, avvezzo com'era da lungo tempo a non progredire che d'uno in altro trionfo, fece in sè proponimento di più non iscrivere pei teatri di Roma, e osservasi in fatto ch'ei più non accettò impegni per questa capitale. « E singolare, dice il signor Fétis, che i romani, dopo avere addimostrato sì 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 espiare 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 giovasse 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 udir conversare naturalmente quei personaggi, sì vivamente posti in contrasto fra essi, per un prestigio tutto singolare t'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 menomi 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 imaginazione 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 - Formi* frasi, ne la ostentata eleganza dello stro- *il pentagono* » è grandemente lodata da quanti nello scrivere buffo apprezzano, non l'accavallamento imbarazzato delle mentale (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 intessere 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 di una passione profonda che gittatasi 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, abbiam data un'incontestabile superiorità al maestro de' nostri giorni, ma per lo stesso sentimento di giustizia dobbiam aggiugnere ch'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 addimostrarsi Paisiello in questa *Nina* che veramente può essere proposta ad istudio di quanti mirano all'eccellenza nella musica che noi chiameremmo *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'imagine 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 addimostrato lo studio ch'ei fece dello stile della *Nina* di Paisiello, pieno di appassionatezza e di soave melanconia, e a giusto momento svarieggiato e rallegrato 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 risultanti dal grande progresso che dai tempi di Paisiello ai nostri venne facendo lo stromentale, e quelle che derivano dall'ineguale 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 aggiugneremo, che per l'assenza di Cimarosa e di Guglielmi, Paisiello con molta sua soddisfazione si trovò in Napoli senza competitori, perocchè 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 accettava da Ferdinando IV l'incarico della direzione della sua real cappella alla quale andava congiunto l'emolumento 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 dilicatezza, 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 accettar pienamente, impedito dai vincoli del contratto col re di Napoli, le accolse almeno in parte, e mandò all'impresario 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 Fanatico 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 predilezione, e lasciò poco men che inonorata la composizione di Cherubini, la quale al dire del sig. Fétis, valea molto più di quella del suo competitore fortunato.

(Nel prossimo foglio il fine).

B.

DELL'ISTROMENTAZIONE

ARTICOLO IV.

(Vedi i fogli 5, 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 oggidì le 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 sè 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 contrafagotti).

L'*oboe* manda un suono boschereccio, pieno di tenerezza e, direi quasi, di timidezza. Esso nondimeno è adoperato nei *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 officleidi, i contrafagotti, 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 affà 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 eseguiscono; e ne risulta non solo mancanza d'effetto, ma contrassenso fra la scena e l'orchestra, fra la melodia e l'istromentazione. Un tema di marcia, sia pur egli il più bello, il più diciso e il più nobile, perderà tutte queste qualità ove sia affidato agli oboe; alcun poco ne conserverà se si assegni 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 scriverli in modo che il loro timbro, sconveniente a un tale stile, vada interamente confuso ed assopito 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 (toltine pochissime eccezioni) poco convengono agli oboe, e meno ancora loro si addicono i rapidi arpeggi. Gluck e Beethoven hanno inteso a meraviglia come debba essere usato questo timbro prezioso. L'uno e l'altro di loro debbono all'oboè 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 ingenuo dell'orchestra quando Alceste, nel colmo dell'entusiasmo e tutta compresa del suo magnanimo sagrifizio, per la tenera rimembranza de' suoi figliuoletti, interrompe fieramente la frase del tema: « Senza te viver potrei? » per rispondere alla commovente reminiscenza istromentale colla straziante esclamazione: « O figli miei! » E la dissonanza di seconda minore nell'aria d'Armida, sotto il verso: « Deh! 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, inetti 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 nè 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 (a); 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 imagini e i sentimenti del passato, e quando il compositore vuol toccare la corda secreta delle tenere ricordanze. Il sig. Halevy se n'è servito molto lodevolmente nell'accompagnamento della sua bella cavatina di Rachele nel secondo

(a) 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 talora di astruseria; ma questi sfoghi 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 sono sempre opportunamente avvalorati.

L'Estens.

atto della *Juive* « *Pour lui, pour moi, mon père* ». 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 mischianza de' gravi suoni del corno inglese con quelli delle basse note de' clarini, e delle tenute de' corni, durante un tremolo de' bassi, da 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 nè da Gluck, nè da Mozart, nè da Weber, nè da Beethoven. Se n' ha un ottimo esempio nel duetto dell' atto quarto degli *Ugonotti*, ed io credo che il sig. Meyerbeer sia il primo che l'abbia fatto sentire in teatro.

(Sarà continuato).

(a) Il sig. Berlioz accenna qui ad una delle sue sinfonie 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 passatempo 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 or 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 formatasi per l' erezione del monumento destinato ad eternare la memoria di Cherubini, sollecita e zelante dell' assunto ufficio indirizzar lettere a tutte le società filarmoniche 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 eccelsi artisti compresi fra coloro cui S. M. il Re di Prussia conferì ultimamente la novella decorazione del merito scientifico e artistico di fresco instituita, quattro appartengono alla Musica, e sono Rossini, Meyerbeer, Mendelsshon-Bertoldy e Liszt.

CARTEGGIO.

Chiariss. sig. Estentore

Piacque al sig. T. rimandare l'accusa di errore a coloro che osservarono essere erronea l' asserzione che la sillaba *si* venisse trovata da Guido d' Arezzo, allegando l' autorità di *Gafforio*, di *Laborde* e di *Villagre*. Poichè io sono fra quelli che osservarono l' errore del sig. T., prego V. S. chiariss. d'inserire nella *Gazzetta Musicale* queste poche linee, che servano a chiarire da qual lato sia la verità.

Per assicurarsi che Guido non sia l' inventore della settima sillaba, basterebbe forse riflettere che egli ha vissuto nella prima metà del secolo XI, e che il *si*, quella sillaba che, distruggendo il sistema delle *mutazioni*, ha tolte tante difficoltà nello studio della musica, 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 sumenzionati) *riferiscono ad un' epoca molto posteriore la di lei invenzione*, perchè attenersi all' autorità dei pochi, schifando quella dei molti, e massimamente che Gafforio, benchè antico, ha scritto non meno che cinque secoli dopo Guido? Ma v' è di più. Gafforio, nelle sue opere, non proferisce mai parola che abbia la benchè menoma relazione con la pretesa invenzione di Guido; e Laborde, ben lontano dall' attribuirgliela, nel suo *Essai sur la musique*, tomo 2.° fasc. 22, 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 operation aussi aisée que l' est celle d' un septième nom*; e più abbasso: *il nous semble qu' on s' accorde généralement à convenir que le si fut ainsi nommé par un Musicien du dernier siècle, nommé LE MAIRE.* Quanto al *Villagre*, essendo scrittore affatto moderno, e 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*, affinchè la *Gazzetta Musicale* non cammini in niuna parte a ritroso, io vorrei ancora pregare il sig. T. di accertarsi se il sistema di Guido constasse veramente di *tre* esacordi, o non forse di *sette*; se Guido abbia lasciato sussistere, od abbia abolito il *discantus* 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 ch' io gli muova, sibbene come stimoli all' attenta ricerca della verità.

Perdoni, sig. estensore chiarissimo, la libertà che mi prendo e mi creda quale sono di V. S.

Di Torino, alli 10 di Giugno 1842.

Devotissimo 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, dalle cento altrui trombe annunziati con incessante ribombo •. Così ci scrive un nostro corrispondente ligure.

— VIENNA. Il clamorosissimo esito ottenuto nella Sala del Ridotto dallo *Stabat Mater* di Rossini perfettamente nella sua integrità eseguito, sotto la direzione abile ed animata del maestro Donizetti, dalla Tadolini, Brambilla, Malvani e da Donzelli, Moriani, Castellan, Badiali, Varesi, Derivis, ecc. con numerosi coriedorchestra aumentata, deve nuovamente servire a persuadere ognuno che per voler coscienziosamente giudicare, se non del merito intrinseco, almeno dell' effetto di una composizione del genio è indispensabile sentirla interpretata con espressione e precisione. I giornali viennesi compartono 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 encomii 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 debbanvi 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' *Orazio* di Corneille, la *Prova* di Marivaux ed i due primi atti del *Barbiere di Siviglia* di *Rossini*. L' orchestra, diretta da Alard, ed interamente composta da allievi eseguì una Sinfonia di Haydn e quella del *Barbiere* con un brio del tutto giovanile Nell' Opera specialmente si encomiarono Gassier che disimpegnava la parte di Figaro e madamigella Rouvroy, incaricata di quella di Rosina: i cori ed i pezzi d'assieme sono stati eseguiti con molta precisione. Non avvi dubbio che questi esercizi non abbiano grandemente a contribuire sui progressi degli allievi.

— Si eseguì recentemente in un concerto della Sala *Vivienne* una sinfonia a grande orchestra composta da madamigella Leopoldina Blahetka in cui notasi una introduzione di uno stile largo e severo ed un a *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 assai 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 Mad.migella Mars venne nominata ispettrice nelle 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 istitutori 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 Lecomte che ora trovasi in Venezia. Il titolo di questa nuova produzione dello spiritoso romanziere è: *Le Joueur de viole* et *le Pigeon de la place Saint-Marc*.

— LONDRA. Gli inglesi hanno giudicato l' *Elena da Feltre* 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 melodie*. Thalberg anche in questa stagione è il lione musicale più in voga.

— PIETROBURGO. Il gran pianista Liszt ottiene in questa capitale un grande successo. Egli or ora fece pubblicare un *Capriccio* sulla *Sonnambula* ed il 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 ne' vari concerti da lui dati ottenne grandi encomii e non minor lucro. Questo giovine 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* cadenza 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 un 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 benefizio 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 beneficiate fu considerevole. Liszt che non lascia mai sfuggire alcuna occasione per mostrarsi generoso e filantropo, diede un concerto a benefizio 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 2133. Auber l'autore della *Mula di Portici* si sottoscrisse per 200 franchi.

— L' undecima Grande festa Musicale annua delle Società Filarmoniche (*Liedertafeln*) del nord della Germania avrà luogo a Minden nella Prussia renana il 18, 19, 20 Giugno. Gli esecutori saranno dai seicento ai settecento. Ecco il programma di questo *Festival*. Parte strumentale 1.° Sinfonia in *re maggiore* di Mozart; 2.° Sinfonia pastorale di Beethoven; 3.° Sinfonia dei Francs-Juges di Berlioz; 4.° Sinfonia di Ries. Parte vocale. 1.° Messa in *re minore* di Cherubini; 2.° Inno di Mendelssonh-Bartholdy; 3.° Inni religiosi di Plopstok, posti in musica da Meyebeer. 4.° 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-cabalettistico-teatrale, che in verità la poca volta in cui siam chiamati a menzionarne qualchuna, proviamo una vera particolare compiacenza. Per tanto ci affrettiamo a dire che molto fu encomiata la nuova Messa scritta appositamente dal Maestro Chiocchi 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 Chiocchi fu tutta sacra, quindi grave ed insieme festevole; e lunge dal cattivo costume di profanare l' orecchio dell' ascoltatore divoto, sollevava l' anima rapita dalle sante armonie alle preghiere ed ai voti, e benchè non adulterata e senza reminiscenze teatrali pure sorti splendido effetto collo stile moderno •.

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
DI MILANO

N. 26. DOMENICA
26 Giugno 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.° 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. 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.° 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.

AVVERTIMENTO
AI SIGNORI ASSOCIATI.

A) *I Signori Associati alla* Gazzetta Musicale *sono avvertiti che col presente numero ha fine la pubblicazione del 1.° Semestre. Ricevendo essi il primo foglio del 2.° 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 sappiamo 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 35 *che forma il N.° 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 propose la fondazione di questo giornale, fu veramente l' 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, nè 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 ch' essa ha colle altre arti sorelle, non che i legami pei 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 bugiardo 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 sì trascurato ramo della loro alta educazione artistica.

Cominciamo dal dichiarare di non voler qui riferire che alcuni cenni intorno alle principali opere risguardanti 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 si antichi che moderni risguardanti 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 sceverarli dalla turba dei semidioti 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 1715 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, poichè non si occupa che di Lulli. Blainville scrisse una *Storia generale e filologica della musica*, che si pubblicò nel 1767. È 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 consecrato 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. - Riportandoci a' scrittori più moderni cominciamo dal raccomandar 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*. È 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'operetta che 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 compendiata 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 3.° 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 anzichè straniere, e fra le prime sarà principalmente da menzionare la tanto nota *Storia della Musica* del padre Martini. Noi non lascieremo 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 bell'ordine, e da molto povera filosofia animato. Una sovverchia pretesa all'erudizione storica, o dirò anzi archeologica, ne rende piuttosto noiosa la lettura, e simili libri, checchè 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 spagnuolo Arteaga. 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'Arteaga 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 dal nulla, e ingrandita dalla potenza d'imaginazione e dai nobili studii di alcuni insigni, si sparse in breve tempo per tutto il mondo e divenne il più desiderato, il più acclamato, il più maraviglioso 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 avide 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 addimostra 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'Arteaga, 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, vogliam dire, nelle combinazioni di più melodie 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'obbliquo 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 intiero 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; epperciò il ricorrere ai canti per terza e doppii 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 eseguiscono 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 intuonata da alcuno, un altro aggiunge la terza o sesta. Nè tale priminenza 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 alternamente primeggi, quell'immagine si fa più viva, e rappresenta quell'union di voleri che amore si appella. Dal che sembra potersi 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 intieri 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 supporre 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 vuolsi argomentare che i canti doppj in cui primeggiano i moti obbliquo 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 sommamente acconci a rilevarne l'effetto a quel modo che il pittore atteggia diversamente le figure del suo quadro benchè egualmente commosse; perchè infatti così veggiamo succedere nelle naturali espressioni, le quali, benchè 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 obbliquo, 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 le bella disposizione fa immaginare ancor più figure di quante in fatti vi sono effigiate. Del pari è falso il credere che non si possa costrurre la fuga con melodie moderne ed espressive, ma solo con canti e modi antiquati. I canti della fuga vogliono essere semplici e schietti onde vi si possano contrapporre senza confusione altri canti secondarj, 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 trasceglie 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, epperciò 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 doppj con bell'intreccio combinati.

Conclusione dell'Analisi.

Ecco decomposta l'Arte ne' suoi elementi, e trovato siccome non si da 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 epperciò 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 previdenze 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 annunciantesi 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 conchiudere 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 conchiudere, 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.° Che il linguaggio musicale è rappresentazione di sentimenti sommamente generici, non già della causa individuale che li produce; epperciò stesso comuni a molte circostanze della vita in apparenza disparatissime. 2.° 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, benchè 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 diffinirle. 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 associ lo scopo di commovere; ammirarsi in tali casi l'ingegno e la insistenza di chi la superata la difficoltà ma con cuore freddo, ozioso.

Ma se noi non siamo dell'avviso di quel l'autore che pose l'espressione musicale *au grès des chimères*, non penisiamo neppure come colui che disse, *Donnez moi la Gazette d'Hollande, et je la metterai 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 goffaggini. 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 risguardante 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 disinganno 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'altrui terreno in qualche digressione. Esiste fra le Belle Arti un tale legame, che le massime radicali dell'una sono presso chè 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. Boucheron.

(1) Vedi i fogli di questa Gazzetta N.° 10, 22, 23 24).

(Segue il Supplemento)

DELL'ISTROMENTAZIONE.

ARTICOLO V.

(Vedi i fogli 5, 8, 10, 19, 21 *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, a talchè si può questo stromento collocare qualche volta sotto una lenta melodia, o in un disegno d'accompagnamento con effetto sorprendente. Laonde il sommesso chiocciare (*gloussement*) che si ode nello *scherzo* della sinfonia in *do* minore di Beethoven, verso la fine del decrescendo, è unicamente da ascriversi al suono un poco sforzato del *la 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. È 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 contrafagotto, 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 orchestre 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 con cori. 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 contrafagotto. 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 parentado 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 aspretto, 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 sia stato acconciamente preparato), o negli arditi 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 rapprendersi 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 fierezza che rattempera 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'idilio, 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 muoiono insieme coi vinti. Io non ho mai potuto di lontano sentire una musica militare senza essere vivamente commosso da questo timbro femmineo de' clarini, e preso da immagini di questo genere, come dopo la lettura delle antiche epopee. Questo bel soprano istromentale, così sonoro, sì 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 islancio. 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 potrei io qui citare dell'applicazione di qualcuna di queste impressioni, se non la mistica frase del clarino, accompagnata da un tremolo degli stromenti da corda, nel mezzo dell'allegro della sinfonia del *Freyschütz*!!! 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 quercie 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 tremulo d'una parte degli stromenti a corda, mentre che i contrabbassi sforzano 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 ravvolto in un sacco di pelle che dovea far l'officio della sordina. Il risultato di questa sperienza 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) 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 cuojo: 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.

(2) Ripetiamo quel che abbiamo detto in altra nota: è peccato che in questa sua analisi dell'indole e mezzi di effetto dei varii stromenti il sig. Berlioz trascenda a sovverchio abuso di poetiche interpretazioni! *L'Estens.*

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'orchestre. 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

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-tuoni 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 stromento 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 chiavicembalo ad otto ottave ne offre una prova irrefragabile; perchè col sistema ordinario, per ottenere dei suoni simili a quelli di questo istrumento 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 costruzione.

Noi crediamo che questo fabbricatore sia il primo a desiderare che i pianisti vogliano pur contentarsi dell'estensione ordinaria della tastiera. Checchè ne sia, il sig. Pape pare stia 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 continuati perfezionamenti sopra tutte le parti dell'arte sua, e noi conosciamo più di cinquanta invenzioni patentate 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; cosicchè siamo d'avviso che bisognerebbe piuttosto sopprimere un'ottava alta che levare una sola nota del basso, e se il chiavicembalo 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 istromento saranno del nostro parere.

F.° M.°

Essenziale perfezionamento del clarinetto fatto dal sig. Fingerhut, fabbricatore di stromenti, 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 stromenti, 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 devesi essere riconoscente al fabbricatore d'istromenti 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 eseguiscono 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 stromenti 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 talismano contro l'indifferenza del pubblico ed un infallibile garanzia di successo. Allorchè essi rimangonsi inoperosi, un ogni parte sorgono lamenti, e continuamente vengono sollecitati a produrre alcun che di nuovo; quando poi annunziano qualche inedito lavoro tutti aspettano ansiosamente il giorno della pubblicazione per acquistarlo e così deliziarsi col novello parto della celebrità prediletta dalla moda.

Lauberg e Liszt, gli imperanti pianisti della giornata, a preferenza degli altri vanno annoverati fra codesti esseri privilegiati: ogni apparir 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 innoltrati a assai nell'arte esecutiva meccanica, ormai spinta ad un eccesso veramente stravoccievole. Prima di inoltrarci a far breve cenno delle composizioni di Liszt e Thalberg or ora fra noi comparse, ci si permetta esternar nuovamente una nostra opinione in rapporto al genere da queste sommità più specialmente nel comporre adottato, genere che, tranne ben poche differenze parziali, presso a poco è e quasi sempre lo stesso e si può dir che non varj se non per le maggiori o minori complicazioni e per le contenute piuttosto di Rossini o di Donizetti, che di Meyerbeer e Bellini. Thalberg e Liszt, forniti come sono di un raro e forte ingegno, ed ai cui esempio esercita grande influenza sulla massa degli artisti, a nostro credere, almeno di quando in quando, dovrebbero immaginare alcune composizioni che pel loro merito intrinsico, per la forma e per la condotta avessero a riuscire ammirate dalla posterità. Le *fantasie o potpourri* sovra altri motivi non ponno sopravvivere di molto all'epoca in cui furono accozzate. Le sole opere basate sopra i felici risultati di una ferace immaginativa, di calco sentire o di scientifica sicurezza ponno aspirare ad una fama duratura. Infatti chi fra i giovani sonatori d'oggidì si è mai esercitato colle *Fantasie militari, navali, funebri* e colle *Opere* 73 e 82 di Steibelt (1), colle infinite *Variazioni* di Gelinek e di Wanhal, oppure colle arie del *Sansone* e dell'*Orfeo* variate da Cramer, ecc. ecc.; pezzi che nella loro novità vennero ai 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 troveransi per caso presso qualche bibliomane musicale, nel mentre le seconde, dichiarate splendidi monumenti dell'arte, dal vero 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 apertamente ripudiate 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 possan valere, ed in cui il meccanismo più non sia lo scopo dell'arte, ma bensì il mezzo. Chopin, che non tardò a comprendere una così savia massima, meritossi il titolo di pianista-compositore eccezionale. Moscheles, Kalkbrenner, Mendelsohn, Bertini, Pixis, e pochi altri ci hanno dato anche de' pezzi severi, ma questi egregi autori sono da tenersi quali emanazioni 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 banditrice 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 ancie Thalberg; al pari del despota pianista ungherese 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 dai Ricordi, per forza e robustezza è da porsi al di sopra di quello dell'autore della fantasia sul *Mosè*; 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 in la minore* che per la incantevole sua bellezza, tanto di concepimento, quanto di chiaro artifizio, assai notevole in ispecie, allorchè 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'illimitata fama e venne perfino scelto da Adams pel prossimo concorso al Conservatorio di Parigi.

— Nelle *Lieder* o canzonette di Schubert, il compositore di musica intima, troppo presto rapito all'arte, trovansi inspirazioni per tutte le fasi dell'esistenza privata, sorrisi per tutte le gioje, lagrime per qualunque dolore, preghiere per ogni supplicante: l'anima lasciasi signoreggiare dalla patetica espressione de' suoi canti pieni di melanconia e li accoglie con un'emozione inesprimibile. 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'eolia *Serenata*, il toccante *Desiderio*, la *Barcarola* colle sue ondulazioni voluttuose, il misterioso *Roi des Aulnes*, la fidante *Religiosa* che prega fra l'imperversar della procella, l'originale *Posta*, la commoventissima *Ave Maria* e molte altre composizioncelle tolte a Schubert, che figurano sul Catalogo dei 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 canto per camera, e da uomo intelligente e coscienzioso seppe rispettare l'individualità caratteristica del grande modello e conservarne le primitive grazie, trasportando dalle voci al pianoforte quei mistici e dignitosi concetti in tatuno quasi senza cambiare od aggiungere nota, ciò che per vero dire non sempre fece in altre trascrizioni. Allinchè poi le *Melodie Sacre* di Schubert potessero avere un degno riscontro, a Beethoven ebbe ricorso l'imaginoso pianista, e dalle creazioni sfuggite all'incomparabile genio in un momento di penetrazione religiosa, trasse sei pezzetti di una difficoltà piuttosto moderata, i quali riescirannno assai interessanti anche senza il soccorso della parola, e per essi si potrà giudicare quanto il grande alemanno sinfonista fosse semplice e vero allorchè egli voleva esserlo. Beethoven anche in queste sue *Melodie sacre* lascia travedere l'autore del *Cristo al monte Oliveto* e della famosa *Messa Solenne*; Liszt, nel trascriverle, si meritò gli elogj a cui è accostumato; in esse non operò meno bene che nelle *Serate Musicali* di Rossini, Donizetti e Mercadante, nelle *Romanze* di Mendelsohn, nelle *Sinfonie* di Berlioz, di Beethoven, e del *Guglielmo Tell*, e più di tutto negli *Studj trascendentali* di Paganini e nelle *Lieder* di Schubert. — Il riduttore mettendo alla portata degli istromentisti le composizioni vocali, adopera nella stessa guisa di un incisore con un dipinto; perciò il riduttore per pianoforte, da uno scrittore di cui ora non mi sovviene 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 colore che un tanto al foglio colla maggior trascuranza alterano e dilaniano in cento guise le Opere teatrali per smania 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*, de' *Puritani*, della *Lucrezia Borgia* e 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 variandone il tuono, 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 ispecie agli arpeggi segnati a tre righi. Una cadenza *ad libitum* precede il tema - *Ah non giunge uman pensiero*, 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 *cabaletta* dell'aria del tenore si meravigliosamente unendosi al tema finale dell'Opera, che i due motivi appaiono sempre disgiunti col loro accompagnamento, a cui in seguito per sovrappiù aggiungesi un pedale a

(1) *Il chiarissimo Fétis asserisce 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 tema: questo straordinario squarcio in *mi bemolle* a tempo *giusto* è uno de' più notevoli che possa 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 presagendole un esito popolare per quanto lo possan comportare le difficoltà che Liszt non può a meno di profondere 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 debita giustizia.

Il *Ritorno della Villeggiatura* è uno scherzo in tempo di valtz 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 Mercadante tradotta pel pianoforte*; parafrasare così può chiamarsi creare, che con ornamenti render effettiva una cantilena monotona che si protrae per ben otto pagine è uno sforzo d'ingegno concedato a ben pochi.

C.) *Duetti per pianoforte e violino, pubblicati dal suddetto.*

Productions de Salon: *Fantaisies sur des motifs favoris de l'Elixir et de la Gemma di Wergy 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 coi brillantissimi duetti con Lichl sul *Marino Faliero* e sulla *Giulietta e Romeo* di Vaccaj, opere che ponno stare al paro delle più riputate del loro genere. Altre volte Czerny ed Herz si unirono e produssero tre aggradevoli *Fantasie* sul *Belisario* e sulla *Lucrezia Borgia* pezzi che ottennero 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 figureranno senza troppo affaticarsi.

Due Fantasie sopra motivi della Favorita composte 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 stabilì nella nostra capitale, nelle due *fantasie* teatrali per violino e pianoforte, o meglio con accompagnamento di questo stromento, percorse una via propria, non affastellando motivi gli uni dietro gli altri senz alcun scopo come troppo spesso fanno i moderni autori istromentisti; due o al più tre motivi a Tonassi bastano. E inoltre da rimarcarsi che nella prima *fantasia* la parte di violino deve intieramente eseguirsi sulla *quarta corda accordata una terza minore più alta.*

Tre Fantasie sulla Saffo di Pacini di Antonio Bazzini. — De' pregi e dello stile delle composizioni dell'acclamato violonista Bazzini da persona autorevole già si ragionò nei N. 7 e 9 di questo stesso giornale; noi qui non faremo che indicare nelle *fantasie 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 *co' tipi Ricordi venne reso di pubblica ragione anche il famoso* Settimino *Op. 20 di Beethoven trascritto per pianoforte solo da Liszt, il quale cercò di riprodurre fedelmente non solo ciascuna frase, ma bensì ogni movimento ed accompagnamento de' vari istromenti 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 Fantasie sullo* Stabat Mater *di Rossini una di Kalbrenner e l'altra di Wolff.*

NOTIZIE VARIE.

— Milano. Il celebre basso-cantante Filippo Galli si è ora 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 fassi sentire la necessità di maestri che a soli e giusti principj 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 dicdesi un gran concerto a benefizio de' suoi bisognosi addetti all'accademia di santa Cecilia, che fruttò ingente introito e clamorose acclamazioni a distinti esecutori che generosamente vi presero parte. Fra gli stromentisti si comprendevano un Grassi, il rinomato violinista italiano dalla perfetta scuola, ed Hiller compositore 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 riuntione filarmonica di 87 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 istromenti di cui è inventore. Il primo è un clarinetto col quale si può suonar in tutti i tuoni. Sax, ch'è un eccellente clarinettista, 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 sonorità ed eguaglianza di suono. La terza sua invenzione è destinata a rimpiazzare l'ofliclеide. L'istromento in ottone si suona con un becco di clarinetto, e la sua estensione è pressochè 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. Compiuta giustizia venne resa alla bontà di questi istromenti da fiato, ai quali nessun altro potrebbe paragonarsi per l'estensione, la forza e l'infinita varietà delle gradazioni di cui sono suscettibili.

— Saintes, 26 maggio. La Società filarmonica di questa città merita onorevole menzione per aver fatto celebrare un ufficio funebre ad onore di Cherubini, col concorso di alcuni amatori delle città vicine, e di musicanti del quarantacinquesimo reggimento di linea. Era naturale che per una tale solennità si avesse a scegliere il primo *Requiem* dell'illustre trapassato, e mercè 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 musicalmente 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 presentire che la posterità lo collocherà ad un posto più elevato, di quello che gli assegnarono 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, distinguasi dalle composizioni effimere che 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.

— Londra. L'impresa dell'Opera tedesca non va meglio a Londra di quello che a Parigi: Eppure la compagnia è composta di artisti di vaglia come Staudigl, mad. Stöckel-Heinefetter, Schodel, Gued, ecc.

— Berlino. Mad. Schroeder-Devrient ha sollecitato ed ottenuto dal ministero dell'interno l'autorizzazione di dare sul teatro dell'Opera della nostra capitale, una rappresentazione a benefizio del monumento da erigersi a Cherubini. Questa rappresentazione si comporrà dell'Opera intitolata *Deux Journées* e di diversi frammenti delle principali messe del gran maestro. In quest'Opera mad. Schroeder-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.°

DI GIOVANNI RICORDI.

FANTAISIE

SUR DES MOTIFS FAVORIS DE L'OPÉRA

LA SONNAMBULA DE BELLINI

composée pour le Piano

PAR

F. LISZT

Fr. 5.

NOCTURNE

pour le Piano

PAR

Z. DOHLER

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 SIÈCLE

transcrit pour Piano

PAR

S. THALBERG

Fr. 1 50.

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. 65. - Fr. 3 25.

SOUVENIR DU STABAT DE ROSSINI

GRANDE FANTAISIE

pour le Piano

PAR

J. KALBRENNER

Op. 160 - Fr. 3 75.

ODALISCA

Dramma lirico di G. Sacchéro

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 50.

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. 1720.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

N. 27. DOMENICA 5 Luglio 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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

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.° 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 pas- » sions, 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 sen- » timents propres à l'émouvoir. »

J. J. Rousseau.

STORIA MUSICALE.

DELLA MUSICA DE'GRECI.

ARTICOLO I. (a)

La storia de' primitivi tempi della Grecia è ravviluppata fra tenebre assai malagevoli ad essere rischiarate, onde possiam 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 osservare la verità per mezzo ai menzogneri e favolosi racconti che ci sono stati dai primi istorici trasmessi. Ciò di che possiamo avere alcuna certezza è che Cadmo, pervenuto nella Grecia condottiero d'una truppa di Fenicii, institui il reame di Tebe, incirca un dugento anni prima che fosse scritto l'Esodo (anni del mondo 2511, prima dell'era volgare 1493). 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 discoperta 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 Celèra, 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 stromento dovrebbe eziandio venire dalla Frigia. Altri autori danno a Minerva l'onore di questa invenzione, ma è da credersi che ella solamente ne facesse uso o forse lo perfezionasse aggiugnendoci i buchi e le chiavi (1), quando già l'istromento era stato da altri discoperto; poichè coloro che attribuiscono alla dea l'invenzione del flauto, soggiungono che ella sostituì questo stromento alla siringa o zampogna di Pane, la quale per certo non era anteriore al semplice flauto. La siringa consisteva, siccome è noto, in tante cannucce d'inegual lunghezza insieme in ischiera congiunte. La si suonava soffiando entro queste cannucce 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 stromento che porta il suo nome o quello della ninfa. La siringa, dopo essere stata gran tempo uno stromento popolare fra i pastori che avevano Pane per loro tutelar divinità, fu dappoi perfezionata coll'aggiugnervi dei *foramina*, cioè dei buchi e delle chiavi (2).

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 diè luogo alla favola dei Tritoni che soffiano nelle loro conche presso al carro di Nettuno. Eglino 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 bovi ad Apollo, egli seco li condusse sino a piè d'una montagna d'Arcadia, e che avendo colà trovata una testuggine, quella uccise e mangiò, poscia, scherzando colla conciglia, pose mente al suono che mandava quel concavo corpo, dal che ebbe l'idea di raccomandarvi piccole striscie di cuojo, e così gli venne inventato un novello genere di stromento da musica.

Questa storiella molto assomiglia alla popolar 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 ammaestrarono 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 (2). 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 eziandio l'antico genere enarmonico che

(a) Dalla *Storia compendiata della Musica del signor Stafford*. Le note sono del sig. Fétis. Vedi in proposito il primo articolo dato nel foglio N. 24 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.

(1) 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 stromento. Quinci deve riconoscersi il bisogno che s'aveva di avere tanti flauti quanti erano i modi o tuoni.

(2) 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 stromento.

(1) Altri attribuiscono ad Apollo l'invenzione della lira e del flauto insieme.

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 aggiugnere 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, benchè 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. Geremia Vitali che, nel num. 16.° della *Gazzetta*, entrò nella quistione col molto acume ed urbanità di critica, coll'amore e conoscenza dell'arte a lui abituali nella quistione 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 posticcie, non approvate dal buon gusto, e qualche non rara volta dallo stesso buonsenso, passa talora dalle facili plaudenti masse teatrali anche allo sensato amatore. – Non vogliate dunque ascriver mai a mancanza di estimazione se non do seguito alle osservazioni che avevo promesso di fare sul vostro articolo del num. 5.° Con pari convinzione verrei a ripetervi quanto vi scrive il Vitali e quindi riuscirei forse a noja più che a vantaggio dei lettori della *Gazzetta*. Solo mi riservo ad aggiungere quel tanto che a mio parere potesse concorrere a sempreppiù 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'indagatore 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 noja che a diletto, non è lo stesso, no, ne' 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 suol dire da taluni: la tal musica *non si sentì, non si gustò se non dopo due, tre rappresentazioni: la tal opera fece un semifiasco la prima sera, si cominciò a sentirla alla seconda, piacque alla terza, entusiasmò alla quarta: è una musica che bisogna sentire più volte per poterla gustare...* ma... non saremmo noi in un grosso errore?... oh sì! 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 annunciassero gli Impresarj il *Questa sera si recita*, prima che gli artisti e cantanti e sonanti l'avessero *ben intesa, digerita, 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 eccheggiare applausi, faccia nell'altra risuonare i sibili.

E venendo a qualche punto della gentilissima vostra, permettete vi faccia osservare che, ben altro che negar la *potenza del genio*, mi parrebbe averla inchiusa nelle qualità che asserii *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 compiaccio siate voi meco *in perfetto accordo*.

Chiudo coll'assicurarvi, chiariss. sig. Mellini, che, se da un canto vedo difficile assai per chicchessia l'assegnare le *distinzioni* che io vi dimandava fra la *musica meramente melodica*, e la musica *veramente drammatica*, io ritengo avreste saputo accostarvi meglio che non avete fatto quando aveste 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 Divotissimo
NICOLÒ EUSTACHIO CATTANEO.

(1) *Gazzetta Musicale*, num. 19.

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. Gluck, pel 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 sguardo, sono d'una eccellente intenzione drammatica, e danno uno 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.

Nè Sacchini nè Gluk, nè 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, 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 e' 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 diesis*, *mi*, *sol*, *si bemolle*, per esempio, prendendo pel suono più grave un clarino in *la*, il cui *mi* da il *do diesis*, 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 tuoni 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, potrebbono in molte e molte occasioni offerire 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 pei pezzi a stromenti 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 tuoni 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 prossimano al clarone, siccome vedremo a suo luogo. Dovrebbono però gli esecutori generalmente servirsene solo ne' tuoni indicati dal compositore. Dappoichè avendo ciascuno di questi tuoni un peculiar carattere, certo è forse che il compositore piuttosto s'è all'uno attenuto che all'altro per preferenza ch'egli dà all'un timbro anzi che all'altro, e non per bizzarria o capriccio. L'incaponirsi, come fanno parecchi suonatori, a voler tutto eseguire col clarino in *si bemolle*, e 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 diesis*; 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 contralto in *fa* basso, con all'inferior 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 stromento, 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 claroni, 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 claroni, ne questo bello stromento 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 buono effetto. Certe musiche militari tedesche debbono la loro piacevole sonorità ne' passaggi *piano* ai molti *clarini bassi* di che sono fornite. Noi abbiamo questo stromento nell'orchestra dell'*Opera*, statovi introdotto dal sig. Meyerbeer; altrove non se n'ha contezza.

(Sarà continuato)
E. BERLIOZ.
V. di C. Mellini.

CENNI BIBLIOGRAFICI.

I.

PENSAMENTI SULLA MUSICA

Considerata come Arte Liberale. – Memoria del professore LUIGI MAGRINI (1).

In tre paragrafi comparti il sig. prof. Magrini questa sua Memoria ricca di acute, ingegnose e nuove osservazioni. I tre paragrafi dividonsi così:

1.° *Premesse intorno i suoni armonici e le vibrazioni simpatiche.*

2.° *Da quale fonte e in quale maniera il musico debba attingere i primi elementi dell'arte sua.*

3.° *Se la nostra musica avanzi o retroceda, si abbellisca o si corrompa.*

Il primo di questi tre punti sviluppasi 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, dipenda dalla proprietà delle membrane e fibrette 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 *ascisse* 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 feriscono 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 permettessero. Non taceremo ch'egli chiude questo primo paragrafo con una ben lusinghiera speranza, vale a dire che « dopo le scoperte fatte sulla stromenti immaginati da *Kratzenstein* e da *Kempelen*, che articolavano già alcune frasi, possano, coll'applicazione forsʼauco della forma iperbolica, perfezionarsi in modo che la pronunciazione delle lingue moderne finirà per essere trasmessa non solamente all'occhio, ma eziandio all'orecchio della posterità (!) ».

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 melodramma serio o tragico, ecc., ecc., e da tutte queste cose ne ritrae la differenza ch'egli mette tra musica *expressiva* e musica *artificiale*. Nel mentre però tributiamo le dovute lodi alle distiute ed acute opinioni dell'autore, non possiamo tacere di non trovarci pronti a sottoscrivere ad ognuno de' suoi pensieri, i quali potrebbero per avventura sentire 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 nondimeno è degna di ogni elogio mostrando a brevi tocchi l'impronta dei differenti stili di Rossini e Bellini 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 od 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 ai grandi assordamento d'orecchi al quale ci condannano certe musiche timpanistico-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 partirsi come dicesi *ab ovo*, e ne fa una non breve descrizione dei *timpani*, *timballi*, *tamburi*, *nacchere*, *crotali*, dei Siri, dei Saraceni, dei Greci, degli Ebrei, dei Romani.

Amore di brevità non ne permette di trascrivere tutti i miglioramenti fatti in codesto stromento dal sig. Boracchi, nè di dare un'analisi dettagliata della *specie di metodo* (così l'autore) che occorre per lo studio de' timpani. Però non taceremo che e noi e molti intelligenti di questo stromento 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 Romanò pubblicò non una *Riforma Musicale*, ma una semplice versione dell'attuale sistema. L'apparente diminuzione o impicciolimento de' segni, fece sì che tale nuova foggia di scrivere la musica prendesse un aspetto stenografico anzichenò, a tale che non senza ragione l'autore s'avviso di appellare *stenografia* cotale sistema. Ciò che v'ha realmente di comodo ed avvantaggioso 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 sapremmo 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 arduo di stenografia, può fino a migliori scoperte farne le veci. Questo breve ed ingegnoso trattatello, unitamente ad una *galoppe* scritta a pronto confronto in ambi i sistemi, trovasi vendibile dall'autore stesso e da tutti i principali editori di Musica. *Compratelo, compratelo, per poco io ve lo dò.*

A. M.

(1) *Milano presso Giacomo Pirola.*

FRENOLOGIA.

Saggio sulla Composizione musicale, biografia e analisi frenologica di CHERUBINI, del dott. C. PLACE.

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.*

sicale 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, poichè egli sotto forme eleganti, lascia che altri penetri ne' misteriosi recessi della frenologia e mostri allo spirito le sue più sapienti combinazioni. All'appoggio delle sue cognizioni svariate e positive, egli dissecca, tale è la sua espressione, l'ingegno speciale del maestro, lo paragona agli antichi genii e moderni, paragona e analizza del pari tutte le teoriche 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 mentita al motto di Figaro, sarà riescito ad instruire altrui sopra questo argomento che si potrebbe avere per istrano a' suoi studii 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, trattovi 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 filarmonica di 87 membri ed una sezione speciale intesa al canto e alla musica di Chiesa.

— Leggiamo nella *Gazzetta Musicale di Parigi:*

« Abbiamo sott' occhio il programma del secondo congresso musicale, che la Società filarmonica di Châlons-sur-Saône deve celebrare il 2 prossimo luglio coll'ajuto ed assistenza delle società filarmoniche d' Autun, Besançon, Bourg, Chambery, Dijon, Lons-le-Saulnier, Lyon, Mâcon, Nantes, ecc. Secondo questo programma, « il concerto » avrà luogo nella vasta *Chiesa de' Cordelieri*, 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' an- » fiteatro farà che tutti gli spettatori possano indistinta- » mente e vedere e sentire. La navata, messa a gran » doppieri, sarà adorna di fiori e degli stemmi delle » città rappresentate al congresso. Ma ciò che dee tor- » nare a grande e splendida solennità è l' esecuzione » dello *Stabat Mater* ultimo mirabile capolavoro di » Rossini, che per la prima volta sarà eseguito in pro- » vincia 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 Brusselles. La è una bizzarria del nostro secolo che una composizion 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 addivenuto: 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'instrumentazione 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 d' imparare le parole latine e vollero attenersi alla lingua volgare: questo non era l'interesse dell'editore, perchè egli aveva promesso qualche cosa di nuovo. Fu per via di usciere intimato 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 congedo in questa Capitale il dì 5 maggio, ed ha grandemente piaciuto. Egli prende a giuoco le più ardue difficoltà e canta in sul pianoforte, che è pure uno stromento che mal 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 Studii che da tutti che li 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 servigi resi alla classe operaia dal metodo ottimo del signor B. Wilhem, 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' orazion funebre si è cantato un inno di pianto, il funebre *Canto degli Orfeisti*, modulato con musica del degno discepolo di Wilhem il sig. Giuseppe Hubert che era il Beniamino di un tanto maestro e da lui riguardato come erede e futuro suo successore nell' alto officio. Quel canto semplice, espressivo, non ricercato, e 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 Wilhem, 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 Wilhem sarà certamente chiamato ad esercitare solo quell' officio che in prima era diviso fra lui e il suo maestro, nel quale egli ha già resi importanti servigi. *(G. M. de P.)*

— Il ministro dell' interno ha testè nominato il signor Batton, membro del Conservatorio, all' inspezione de' Conservatorii sussidiari di quello di Parigi. Il sig Batton 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 14 corrente in udienza speciale dal ministro dell' interno, ed ha presentato una memoria domandando che sia aperto un secondo teatro lirico. Indipendentemente dai motivi generali e già conosciuti che stimolano a prendere a questo riguardo una pronta risoluzione, uno ve n' ha al tutto particolare espresso nella memoria. Il proprietario del Ginnasio musicale, *Boulevard Bonne-Nouvelle*, offre di costruire sul disegno del sig. Dedreux, uno de' nostri migliori architetti, una sala convenicate a questo impianto. Bisogna cogliere l' occasione perchè il proprietario perde troppo aspettando e non saprebbe lungamente sacrificare l' entrata del suo stabile. 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 quistione sarebbe stata decisa entro lo spazio più breve che si fosse potuto. *(G. M. de P.)*

— La reale famiglia ha sottoscritto pel monumento che deve essere innalzato alla memoria di Cherubini. Il re ha dato 500 franchi, la regina 200 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 servigi che essi rendono alla musica sono dunque indubitati; 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 acquistarsi 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. Clapisson, che non pare una di quelle destinate a morire appena nate. Il poeta si è tenuto al suo solito costume prediletto e comodo di comporre un dramma di circostanza; e come nel *Bichiere 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 musicabili, ma pecca in difetto di originalità, di novità e di affetti. La musica del sig. Clapisson 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 mettervi della passione e del cuore, così il sig. Clapisson, musica, ha amato meglio di mostrarsi abile compositore di quello che passionato ed inspirato.

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, bella si è trovata un' aria in *fa minore*, e un coro di schiavi che ha prodotto grande effetto. Nell' atto terzo, un gran duetto, che gli autori mostrano aver serbato pel cavallo di battaglia di tutta l' Opera: siccome per cagione della situazione drammatica troppo ricorda quello della *Dame blanche*, così, quanto alla musica, ha fatto per forza nascere un paragone fra Boieldieu e il sig. Clapisson 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 di molta spontaneità ed eleganza: 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 e tutto il favore è stato per madama Rossi, la quale, dopo il primo atto è stata ridomandata, e le sono state gettate ghirlande 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 dovrà servire all'erezione del monumento di Cherubini. Dicesi inoltre che tutte le società filarmoniche della Francia e dell'estero sieno state invitate a concorrervi con dei sussidj.

— Liegi. Si dice che il 10 prossimo luglio s'inaugurerà qui la statua che hanno innalzata a Gretry 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 Brusselles si trasferirà nella città natale dell' illustre compositore, ed ivi darà una rappresentazione del *Ricardo cuor di Leone*. Liegi rende a Gretry un tardo omaggio, ma il proverbio « meglio tardi che mai, » è 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 ripetuto a più riprese che il sig. Troupenas aveva intentato un *processo criminale* ai signori Aulagnier, Schlesinger e Thierry per aver *contraffatto!!!* lo *Stabat* di Rossini, ho *omesso* di citare il giudizio intervenuto in questo affare e che rimanda i signori Aulagnier Schlesinger e Tierry 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.

— Stoccolma. Scrivono da questa capitale: Finalmente abbiamo veduto gli *Ugonotti*, il mirabile 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' allisso. 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 spediente per avere de' cori un po' più numerosi e meglio disciplinati di quelli che calcano le nostre scene.

— Il 4.° del corrente fu tenuto un capitolo dell' *Ordine del bagno* nel quale fra gli altri venne nominato Cavaliere un secondo compositore inglese, il sig. Rishup. Un foglio inglese qualifica questo veterano dell' arte per il migliore compositore fra i suoi compatriotti viventi

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

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

Sia lode a Gesù Cristo

SACRA CANZONE

A DUE SOPRANI E CORO

CON ACCOMP.° 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. 1720.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

N. 28. DOMENICA 10 Luglio 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.° 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 a 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 pei 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.

ESTETICA.

IMITAZIONE E PITTURA MUSICALE.

IMITAZIONE OBBIETTIVA.

(Vedi i fogli 19, 22, 23, 24 e 26).

XXX. Distinguesi l'imitazione o pittura musicale in *obbiettiva* 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 obbiettiva 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 intuonati. Osservate il N.° 8 della *Creazione del mondo* ed il N.° 11 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, staccatasi 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 gioja 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 vantaggio 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 alcun che di molto analogo. Così nella già citata *Creazione* al N.° 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.° 4 se non indovinate che trattasi di mare, di fiume, di ruscello, immaginerete almeno alcun 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 obbiettive, 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 propose. 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.° 11 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 obbiettive; e non sarà inutile farne una breve disamina, onde si scorga il fino artifizio 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 convenne 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 sè medesima la luce; ma il caos è compiuto disordine delle cose, epperciò 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 rinfranca gli abbattuti spiriti, onde quella tonica presagita che tanto più allevia la sofferta pena, quantochè annunziata 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, epperciò 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 suoni 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 desideri altri esempi di scene notturne accenneremo il Duetto della *Rosa bianca e rosa rossa* « È deserto il boscò 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 sè 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 33.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 arrotolarsi 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 rischiara, 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 affetto che l'artista può rendere più sensibile e mettere a profitto, solo ch' ei voglia attentamente studiarlo. Così adoperò Rossini nel *Guglielmo Tell*, nel quale introdusse molti di quei canti svizzeri detti *Rans des vaches*, e non pochi ne fece di simile carattere frammischiandovi ove erano opportuni i canti nazionali austriaci ed ungheresi.

Con tale artifizio 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 intuona la patria canzone, e quindi un flauto che lo direste accordarsi a quello solo per caso, ma esserne affatto disgiunto tanto le due melodie appariscono l' una dall' altra indipendenti. A compiere questo bellissimo esordio dell' Opera subentra un' allegra 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 porgerebbe 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 abbiam 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 tuoni* dato nel N. 24, alla riga 35 della pagina 109 leggi *la bémolle maggiore* e non come per errore tipografico fu stampata *fa bemolle 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' eccezione. Ma ci è giuoco forza affermare che nè la *Celeste degli Spadari*, nè il *Barbiere*, 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 colà noi pure non isdegnassimo dividere alcuni degli applausi, che il nostro gentil pubblico profondeva, più che spesso non abbisognasse, ai fortunati esecutori.

Bensì 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, si 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 *Cantatrici Villane*. Ma noi ci scolpiamo del nostro silenzio coll' osservare che la prima di queste tre Opere nuove per Milano a malapena si sostenne per troppo palese abuso di forme antiquate, 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 viemaggiormente palese nei troppo vasti spazii della Scala. Però in parte almeno stanno a scusa dei due summentovati spartiti, e le solite riduzioni, e i soliti tagli e i cangiamenti 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 giovine signora Abbadia, dotata di ottimi elementi per una splendida riuscita, si addimostrava in singolar modo persuasa di questo fatto, allorchè dimenticando al tutto i migliori precetti della buona scuola, sforzavasi a meritar gli 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 sistema adottato, la signora Abbadia potrebbe non tardi accorgersi che il voto degli schiamazzatori da platea non è quello che conferisce i migliori titoli ad una incontestabile celebrità ...

(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'Estens.*

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'ingegnosissimo contrasto delle parti cantanti, cui trovasi sottoposto, abbenchè non nuovo, un elegante e ben ragionato istromentale. Non esitiamo a dire che questo terzetto può bastare da sè 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' invidiabile 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 riaperse 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 dobbiam 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 baritono, e la sua voce rinviensi con giusta scuola sviluppata in ispecial modo nelle note acute, cosa che ne spiacque di non aver potuto notare nel sullodato 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 teatri 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 senta si o no rettamente, lascieremo giudici i nostri imparziali e colti dilettanti. . . .

Quello però che anche al Re si fa a modo de' *grandi esempii* de' *grandi artisti* del giorno si è che si grida a tutta furia, non curandosi nulla nè del buon senso, ne meno ancora dell' intonazione, nè 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 comunicatoci da un nostro collaboratore corrispondente. Per le ragioni che il lettore saprà farsi da sè, 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 sul mezzogiorno del 26 giugno corr. entrava nel magnifico Salone di Palazzo-vecchio, grande ed imponente apparato si presentava. Un migliaio e mezzo di spettatori, tutti comodamente seduti in faccia a cinquecento musici schierati sopra il più alto ripiano della gran Sala, e simmetricamente disposti in un palco a spalliera espressamente eretto, 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 benefizio degli Asili infantili, offriva al pubblico questo grandioso trattenimento. Il già tanto famoso *Stabat* di Rossini doveasi quivi gustare per la prima volta nella sua integrità, ed insieme alla grande Sinfonia del *Guglielmo Tell*, formar dovea tutto il soggetto del trattenimento medesimo. Questa tranquilla ed oziosa assemblea die' manifesti segni di allegrezza all' apparire dell' amatissimo Sovrano della Toscana, il quale in compagnia di varii membri dell' I. 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 mossero dall' Orchestra quei primi suoni gravi, lenti e melanconici, con che ha principio quella bellissima opera dello *Stabat*.

Volendo in prima parlare della esecuzione musicale diremo che ella riescì ad un tal grado di perfezione da renderne quel pubblico pienamente soddisfatto; ed ognuno potè riconoscere, come incominciando dai principali capi fino all' ultimo corista, o all' ultimo sinfonista, tutti gli esecutori agivano col massimo impegno, non tanto per la venerazione che ognun risente pel gran compositore, quanto per sostener la gloria musicale italiana, e specialmente in questo caso la fiorentina. Non vi fu di notabile pei maggiori intendenti, che un qualche discquilibrio nei gran *forte* dell' Orchestra prodotto dalla sovrabbondanza degli stromenti in ottone. Le parti principali del primo e del secondo soprano furono sostenute dalle signore Teresa Brambilla e Carolina Sabatier-Ungher, e quelle del tenore e del basso dai signor maestro Ferdinando Ceccherini e Camillo Fedrighini. La direzion 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 famigerata opera; l' orchestra fu magistralmente condotta dal nostro benemerito Cavaliere Ferdinando Giorgetti. 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 gustato ed applaudito: ma ove nella udienza si risvegliò un maggiore entusiasmo si fu nel primo tempo (*Stabat Mater, ecc.*), nel quinto tempo senza stromenti (*Eja Mater*) che a soddisfazion generale per due volte ebbesi a ripetere, e nell' ottavo tempo (*Inflammatus*, 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 stromentale che il compositore per lo più vi unisce, o per render pienamente compita 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 incivilimento, da mille abitudini individuali talvolta strane e ridicole può egli mai formularsi e ridursi ad una unità cosmopolitica? Rossini lo ha tentato, e sembra esservi 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 istesso, se non lavoro di varii artefici, ed è per questo appunto che ogni uditore ritrovando in tal composizione se non tutto almeno una parte del proprio tipo, non può ammeno di gustarla ed ammirarla; cosicchè lo *Stabat* di Rossini in Firenze generalmente ha piaciuto a tutti.

La collezione degli scritti pubblicati fin qui sul rossiniano *Stabat* credo che già formar potrebbe un grosso volume. Ma tralasciando tutti quelli di niun 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 considerar quest' opera nel suo vero punto di vista. Alcuni, e specialmente gli oltramontani, 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 variabilità non potendo arrestarsi, per conseguenza non può quella rimanersi stazionaria, senza divenir nulla ed insignificante. Egli è vero che il dotto 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 incognito, 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 esempii 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. Se questa semplice indicazione fosse stata pienamente sviluppata, credo al certo che si avrebbe fatto molto guadagno nella parte estetica dell' arte, astrazion fatta da ogni applicazione a quest' ultimo lavoro di Rossini, giacchè si sarebbe trattato 1.º di stabilir precisamente qual sia lo spirito religioso che domina attualmente le moltitudini cattoliche; 2.º di indicare quali forme musicali (dovessero adoparsi ad esprimere o rappresentare questo spirito medesimo (1). Ma a mio giudizio lo *Stabat* dell' immortal pesarese debbe sottoporsi ad altro esame, e parmi che giudicar si debba come lavoro non dedicato al servizio della Chiesa, ma appartenente alla classe degli *Oratorio*, vale a dire considerarsi come opera del genere misto che partecipar 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, nè ha creduto in questo suo lavoro assoggettarsi in nissuna 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 comportabile nelle nostre sacre cerimonie del cattolicismo. Di più il lusso e lo sfoggio della stromentazione, da cui effetti sorprendenti ritrae, non sarebbe sempre adattabile nelle nostre Chiese, ne le parti principali vi potrebbero esser, in quanto ai soprani, sostenute dalle vere voci per cui sono scritte, giacchè in grazia di un maggiore incivilimento non abbiam più nella società di quegli esseri neutri una volta a ciò destinati, nè alle donne è permesso prender parte nella musica che si eseguisce nelle Chiese cattoliche.

Considerato dunque lo *Stabat* Rossiniano come musica d' *Oratorio* spariscono affatto quelle maggiori taccie in cui fin qui era incorso presso i suoi critici più ragionatori; nè 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' esperimento 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, nè per questo è meno risplendente (2).

LUIGI PICCHIANTI.

(1) *Lo* Stabat *di Rossini venne considerato 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. Veggasi inoltre la brochure intitolata* Observations d'un amateur non dilettante, ecc. L' ESTENS.

(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 abbarbagliare dalle meravigliose splendidezza del grand' astro.* L' ESTENS.

VARIETÀ.

— Si sta apparecchiando a Brusselles una grande pompa musicale che avrà luogo il dì 21 prossimo Luglio, giorno anniversario dell' entrata del re Leopoldo nella sua capitale quando venne a prendere possesso del trono che offerto gli avea la nazione. Il sig. Fétis ha concepito il piano di questa solennità; egli ha convocato le scuole e le società di musica delle diverse città che hanno promesso il loro concorso, e si riuniranno per questa circostanza al Conservatorio di Brusselles. Dietro ciò che si può prevedere, contando il numero degli interventori che hanno già accettato l' invito, vi saranno incirca trecento voci e un centosettanta strumenti. Si eseguiranno brani di grandi compositori, fra i quali si citano varii pezzi del *Paulus*, Oratorio di Mandelsshon; già sono state distribuite le parti di canto affine di poter fino da questo momento procedere agli studii 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 essere commodamente disposti in questo gran vaso. La commissione direttrice 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 ordinarii. Questo è un savio provvedimento. Siccome queste riunioni, che del resto hanno luogo di rado per cagione dell' imbarazzo e difficoltà che porta lo scioperarsi d' uomini abitualmente occupati; siccome queste riunioni, dicevamo, sono intese a popolarizzare il gusto dell' arte musicale, non si deve, per una falsa mira di lucro, limitarsi ad attrarvi un pubblico

eccessivamente ristretto a pochi. I cori saranno in parte cantati dagli allievi del Conservatorio di Brusselles 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 pei primi stabilito nel Belgio una società per l'esecuzione della musica vocale senza accompagnamento, in sull'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 Brusselles, come che avente rango di capitale, rassomiglia 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 Brusselles, elle si sono mostrate a questo riguardo di assai miglior tempera di quello che si aspettava. Esse metteranno dall'un dei lati le loro schifiltosità 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 Vieuxtemps; 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, rintegrati 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 solamente da un anno alla testa del Conservatorio, 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 una raccolta 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 del 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 musicien » (*Il Musicante infuriato*). Il gran violinista italiano Castrucci (che andò a Londra nel 1714) gli somministrò senza saperselo il soggetto del quadro. Hogart fece circondare la sua casa da tutti i suonatori di stromenti da strepito che potè raccogliere e colse il momento in cui quel baccano 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 Lepelletière 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 aggiungnervi quasi 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, cose 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 perchè 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 fantastico critico e compositore; del qual fondamento è 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 perchè la sinfonia del *Guerillero* sia fatta ad imitazione di quella del *Guglielmo Tell*. Noi, salve 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. Nè 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 cabalette, 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 sì fatti abusi, non se ne vergognano ancora?

— Gli artisti de l'Opera tedesca che si era instituita a Parigi, e della quale si è parlato altra volta, in seguito de' tristi successi ottenuti e dell'essersi dovuto chiudere quel teatro, sono ora venuti tutti allo stremo di tanta miseria da non aver modo di intraprendere il viaggio per ricondursi in patria. La deplorabile condizione di questi infelici ha mosso l'animo di molte persone benevole ed in ispecial modo la magnificenza e generosità del sig. colonnello Thorn e del grande pianista Liszt. Si è dunque stabilito di dare a loro profitto un gran concerto o mattinata musicale. Il sig. Thorn presterà il suo locale, e Liszt suonerà diversi pezzi, dappoichè si compiace di esercitare volonteroso la sua beneficenza pei poveri 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 ratt im Kellernest*, coro di studenti, testo di Goëthe (nel Fausto); 4.° *Ave Maria*, *Der Erlkoenig* (il re degli Aulnes) melodie di Schubert, di Liszt; 6.° *Rheinweinlied*, canzone baccanale, 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 que' poveri artisti alla patria loro.

— La *Favorita*, opera francese di Donizetti, è stata molto applaudita al teatro di Breslaw. La Gazzetta di quella città soggiunge che il sig. Kustner 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 Sachner che appena si è sostenuta a Monaco, e il cui libretto molto è somigliante a quello della *Regina di Cipro*.

— 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. Solomé, direttore del Gran Teatro di Brusselles 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 si rappresenterà il *Ricardo cuor di Leone*. Il giorno 18 gli artisti di Brusselles 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 pei 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 240 suonatori. Questo esercito sarà capitanato 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 potervi anch'egli intervenire, e certo non vi mancheranno molti artisti ed amatori di Parigi. A proposito di queste orchestre-mostri, noi crediamo lodevole consiglio quello di procacciare 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 lo adattare questi mezzi sproporzionati (come spesso si fa) alle musiche scritte un secolo fa e non concepite così largamente dal compositore e ideate sopra anzi sobrii e non compiuti mezzi d'istromentazione, sia un grave errore de' moderni zelanti. Noi crediamo che le orchestre-mostri applicate alle semplici musiche de' tempi passati, rendano appunto quelle composizioni mostruose, come mostruosa apparirebbe un'imagine 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 pe' 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 stromento 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 vuolsi però applaudire al nuovo omaggio che è reso nel suo paese all'autore del *Roberto* e degli *Ugonotti*.

— Il monumento innalzato a Mehul da' suoi concittadini, di Givet, è stato inaugurato il giorno 26 giugno. Trecento musici 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.

— Lilla. Magnifico è stato il concerto dato dal signor Bénard direttore d'orchestra del teatro di quella città. Si sono eseguiti pezzi di Weber, di Halevy, 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 Lavainne 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.° 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 annunzio, onde seco congratularce« ne, non possiamo che far plauso al merito che favo« revolmente anche fra noi lo distingue ».

— Il *Monde Musicale* riferisce il buon esito della prima rappresentazione d' « *Une Aventure de Scaramouche*, Opéra-bouffe en trois actes, par M. A. de Forges, musique de Louis Ricci, arrangée 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.

— Pesth. 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 com« posta sull'Opera *Esmeralda* del M.° Mazzucato, 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 tec« nica ed al maneggio del suo stromento delle cose inau« dite ed insuperabili, e nello stesso tempo provò, particolarmente con un adagio pieno d'anima, ch'egli potentemente sa commovere le corde sentimentali dell'udi« torio. 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 silfide sopra le rose e le colline del Parnaso. Negli « intervalli udimmo per la prima volta una giovane can« tante Madamigella C. Miller che in un'aria di Ros« sini, addimostrò un non comune ingegno. La sua voce « è robusta, e di una bella altezza, e se ella non risparmierà diligenza e studii di perfezionamento potrà riu« scire una buona cantante. Essa fu incoraggita allo « studio con ripetute chiamate.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

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

ANTHOLOGIE MUSICALE

FANTAISIES BRILLANTES

pour le Piano

SUR LES OPÉRAS NOUVEAUX

PAR

F. CHOTECK

Cahier 1. - *Anna Bolena; Belisario; Marino Faliero*
Fr. 2 50.

Cahier 2. - *Lucrezia Borgia; Torquato Tasso*
Fr. 2.

DELICES DES OPÉRAS

DE DONIZETTI

12 Petites Fantaisies faciles et brillantes

pour le Piano

PAR

W. PLAGNY

Op. 95. - 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

COMPOSTE DA

P. TONASSI

N. 1 e 2. Fr. 4 cadauna
» 3 e 4. » 3 »

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 DI MILANO

N. 29. DOMENICA 17 Luglio 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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà Antologia classica musicale.

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.° 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 pas« sions, 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 sen« timents propres à l'émouvoir.* »

J. J. Rousseau.

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 Folchino Schizzi, era fortemente minacciato. I repubblicani, entrati trionfanti in Roma sotto gli ordini di Championnet s'avviavano alla volta del regno per conquistarlo. » I reali, per fuggire al nembo che minacciava la capitale, ritiravansi in Sicilia, e intanto il Governo assumeva forma repubblicana. Sgomentato dalla perdita de' suoi impieghi, e inquieto sul suo avvenire, Paisiello, che durante la guerra non erasi mai allontanato da Napoli, non si addimostrò 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 principi e con essa il titolo di maestro di cappella della Corte e gli assegni relativi. Del che fu moltissimo afflitto Paisiello, e non pretermise 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 chè poco tempo dopo, Bonaparte, già fattosi primo Console, otteneva 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 islendida 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 biografi 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-pittoresco che il proprio vanto principale ripone nel colpire la mente e lo spirito dell'uditore, anzichè 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, addimostravansi poco penetrati della dignità del loro carattere d'artista e scendevano a guerricciuole 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 artifizi di convenzione e di mestiere che alla severa filosofia dell'arte sostituiscono le grossolane risorse del meccanismo. A codesto 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 rappresentava 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 più 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 fornirnela da par suo e compose quindi sedici offici completi, messe, mottetti, 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*, infelicemente 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 sciolse i dubbi contrari, così almeno dobbiamo affermare volendo attenerci alle parole del sig. conte Folchino 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 piccato 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 codesta, a suo giudizio, la pagina meno onorevole della storia del nostro artista, come quella che porge esempio di un'abnegazione 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 ei 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 tant'altri, a movere 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 i *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.

Allorachè 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 siam 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 consapevoli della situazione in che ei trovavasi negli ultimi anni del viver suo.

« Al nostro primo abboccamento (così egli) mi parlò di tutte le disgrazie che eran 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 ei 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 pel 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 giudizii, siam 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 eccoci 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 creduto sì vecchio, 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 promesse. 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 còlti 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 eccettui 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 perchè tra noi la musica del sig. Campana non abbia piaciuto, mentre in tanti altri teatri ha pur levato di sè grande romore, spenderebbe per certo inutilmente il suo tempo. Sebbene a malincuore, siam pur costretti a confessare che in questa circostanza abbiam dovuto dividere interamente il giudizio degli abituati del Re, nel condannare questo spartito come mancante affatto di validi effetti drammatico-teatrali. Al che vuolsi aggiugnere essere i canti quasi sempre privi di originalità, ed anzi più e più volte plagiarj; che anche allorquando 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'istromentazione 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 abbiam 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 addentrata conoscenza di canto, e di ciò che comunemente appellasi *possesso 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, vuolsi 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 especial modo

ne' suoni della sua *ottava* di mezzo. Checchè 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, 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 rinvenirvi più le altre. Sarebbe tempo veramente che si mettesse un freno a questo sforzare la laringe che su un centinajo di voci ne sacrifica senza dubbio ben nove decimi. Lodiamo nella signora Goggi il suo giusto accentare, abbenchè cada talvolta alcun po' nel manierato. Il suo vocalizzo è bene sviluppato nelle scale ascendenti e nelle discendenti, ed anche il suo *fioritture*, abbenchè azzardoso, è quasi sempre netto e di buon gusto; delle quali doti diede esempj a profluvio nella *cavatina* dell'*Ines* di Persiani, che essa credette ben fatto sostituire a quella dello spartito. Nè 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 possiam 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, ei sembra un libretto come tant'altri *mancante 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 provvidamente 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 trascurò 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 spesse volte prendeva a prestito l'*impeto* di Listz, 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 avea 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 valgano a sollievo dell'animo nostro troppo compreso da tristezza; e rendendo un omaggio sincero alle virtù del trapassato facciamo voti alla Provvidenza, affinchè 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 Thorn 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 raunodare 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 riescite 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 parrà questa un'iperbole, ma che cosa può essere impossibile a questo Briareo del pianoforte? L'esecuzione de' pezzi vocali troppo non è riescita soddisfacente, e se ne dà la colpa al gran caldo di questi giorni. Basta, pare che per opera di Liszt, potranno questi poveri artisti fare buon viaggio per l'Allemagna.

— Il giovane compositore francese sig. Ferdinando Lavainne oltre al suo *Te Deum* del quale abbiam 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 studii per trattare degnamente il genere religioso. Il sig. Enrico Blanchard, nella *Gazzetta Musicale* di Parigi N. 27, ragionando di queste due sacre composizioni del Lavainne, trova degna di biasimo la forma moderna adottata dall'autore, e il lusso impiegatovi della completa istromentazione d'oggidì. Finchè non sarà ragionevolmente decisa la gran quistione della musica religiosa, ci sarà permesso opinare che l'arte debba ingegnarsi di lodare Iddio con tutti quegli argomenti ond'ella perfezionandosi si è resa migliore. Certo è però che queste due composizioni del sig. Lavainne 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'instituzione d'un nuovo *teatro lirico* (dice quel giornale), sarebbe inutile e dannosa, mentre l'*Opéra* con 700,000 franchi di sovvenzione, e l'Opera Comica con 280,000 si sostengono appena. Dalla risposta del ministro dell'interno potremo rilevare il merito di questa relante 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, è di 3000 talleri all'anno che corrispondono 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 lieto e compiuto successo che ha ottenuto a Versailles la leggiadra Opera di Luigi Ricci *Un'avventura di Scaramuccia* tradotta in lingua francese. Fra le tante Opere giocose del Ricci questa e 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 testè 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 studii 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 Schebest, ha rotto il suo contratto col teatro di Stuttgard; 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 Brusselles, ove, si dice, gli sposi novelli contano fermare loro dimora.

— La *Gazzetta Musicale* di Parigi raccomanda ia dilettanti ed artisti cultori dell'oboe le *Variations sur un thème original* composte per questo stromento dal sig. Odoardo Sabon, giovane che dà molto a sperare di sè.

— La sera del 25 giugno al teatro della Regina in Londra accaddero scene di gran tumulto. Si era annunciata l'Opera i *Puritani*, 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. Laurent, 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 n'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 presentò in abito nero, e come meglio potè, 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 or pubblicate dall'editore Challiot, si trova una melodia di F. V. Desvignes (*Amour et demence*) degna dell'encomio medesimo che meritarono al loro comparire la *Danse des fées* e la *Prière 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' romanzieri francesi che più sono in fama. Quanto prima egli pubblicherà un suo novello romanzo, il quale molto ha che fare colle cose di musica, ed ha per titolo: *Aventures d'un ténor 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 Bologne, 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 impegno per tutti i grandi concerti. Andrà poscia in Olanda a passarvi i mesi di decembre e gennajo.

DIZIONARIO MUSICALE

CRITICO-UMORISTICO (1).

Abbigliamento. L'arte del vestire con gusto appropriato e senza pigliare a scherno la verità del costume storico, e rispettandola anzi nelle menome particolarità, dovrebbe essere osservata scrupolosamente, almeno sui primari nostri teatri cui i governi sono generosi di larghe dotazioni e privilegi infiniti. Ma troppo spesso veggiamo i capricci, la vanità, la fantasticaggine degli attori e delle attrici, in fatto d'abbigliamento, usurpar quell'impero 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 acconciature del tempo de' Crociati o dei Guelfi e Ghibellini, e viceversa nelle azioni spettanti al medio evo i costumi dell'epoca di Luigi XIV confusi alla ventura con que' dei giorni nostri. Il capo parrucchiere del teatro e il capo sartore sono i soli oracoli consultati da certi grandi attori ed attrici melodrammatiche dell'epoca presente, ai quali nulla importa della appropriata precisione nella parte decorativa dello spettacolo, purchè abbiano potuto assortire alla bell'e meglio una toelette che dia spicco alla leggiadria 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 Mercadante, ove una madre figurava (com'era in fatto) di qualche mezza dozzina d'anni più giovane della figlia. E perchè questo? Perchè 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 pace di ben peggiori!

Le cagioni di questa riprovevole anarchia in fatto di abbigliamento si vedranno alle parole IGNORANZA, TRASCURAGGINE, VANITA', DEBOLEZZA, SPILORCERIA.

Applausi (*Nel teatro musico*). - Dimostrazione di approvazione manifestata dagli spettatori, ora con battimani, ora con urbane esclamazioni, ora con voci poco dissimili dagli urli, ora col picchiare de' bastoni, soventi coll'assordantissima Babele di tutti questi eterogenei elementi. (V. *Battimani, Bravo o, Chiamate, Furore, Fuori*). Perciò si distinguono gli *Applausi in Unanimi, Spontanei, Misti, Caldi, Freddi, Baccaneschi, Comprati*, e finalmente applausi *di incoraggiamento*, e di *prevenzione* (V. tutti questi articoli e loro combinazioni varie).

Unanimi (*Applausi*). - Segno sicuro che l'Artista ha qualche merito o intrinseco o estrinseco all'arte, che guadagna l'animo degli uditori, e questi sono o *calmi*, o *caldi* o *freddi* (V. queste combinazioni).

Calmi (*Applausi unanimi*). - Sono sovente indizio o di una mediocre abilità artistica combinata con evidente sincera brama di meritare l'attenzione del Pubblico, o di una mistura di mediocrità d'arte, di aggradevole 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 immodesto, o trascurante il pubblico, o ineducato, del quale offre non rarissimi esempj il teatro lirico. I caratteri fisici che distinguono questa specie di applausi sono l'uniformità nel modo di manifestarli, il reguarvi una direi 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 beneviso agli educati anche fuori del teatro.

Caldi (*Applausi Unanimi*). - Se la sola bellezza fisica di un artista femminino giunge ad ottenere di questi applausi, non si lusinghi della continuazione l'applaudita: 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 coll'amore dello studio, alimentata da' doni naturali, favorita da gradevoli sembianze, sostenuta dall'ingegno, onorata dall'educazione, abbellita dall'onestà. Questi segni meritati da un'udienza composta di sei ottavi per lo meno, di persone educate, danno all'artista la sicurezza di essere, non solo beneviso, ma ben accolto, desiderato, festeggiato anche fuori del Teatro, e lo assicurano del consolatore 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 melo-drammatica: sono quasi sempre preceduti dal perfetto silenzio dell'*intentique ora tenebant* (sempre inteso in un'udienza non rustica, ineducata). Non sono misti a grida sgangherate; vengon solo accompagnati da qualche *bravo, brava, bravissimi* - Guadagnino gli artisti i *caldi unanimi* applausi ed avranno guadagnato stima, amore, bella fama, e bei quattrini; ma pensino che questo guadagno non si fa oziando pei 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 buone qualità morali, da amabili 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) *Veggansi i N.* 1 *e* 2 *di questa* Gazzetta.

Per impreveduto circostanze la persona incaricata da prima della redazione di questo Dizionario Musicale *non potè continuarlo. Dietro nostra istanza piacque al nostro collaboratore, il sig. don E. N. Cattaneo riassumere il lavoro abbandonato, dandovi principio dalla parola* APPLAUSI *e promettendo di proseguirlo con sufficiente regolarità.* L'Estens.

qualche volta ammettono alcuni di que' tali *Bene* di ambiguo colore che fanno sospettare un po' di ironia burlesca; sono per lo più preceduti dal ronzio dialogante dell'uditorio; d'ordinario cominciano e finiscono come le fucilate de' miliziotti terrieri nella festa del patrono. Gli artisti cantanti che non sanno guadagnar migliori attestati scenici farebbero prudente cosa col ritirarsi in tempo dal *mare instabile*, onde fuggir pericolo di passare dal *freddo* al *glaciale* che confina con Borea *sibilante*.

Spontanei (*Applausi*). - Questi sono anche *unanimi* in un'udienza incivilita, sono essenzialmente *caldi* (V. *Caldi-unanimi*); escludono ogni idea di prevenzione, di calcolo; sono un espressione del cuore degli ascoltatori che ringraziano quel cantante che seppe divertirli e commoverli colla dolcezza del canto unita alla potente *verità dell'azione*, che raggiunse il vero scopo dell'arte bella perchè seppe *sentire* per *far sentire*. Vengono per lo più replicati una volta; soventi sono preceduti, da qualche *Benissimo, Bravissimo, Bravvaa* 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 *maggioranza* uditoria senza lesione all'urbanità. Sono perfino qualche volta preceduti da breve tregua nel moto delle mascoline farfalle visitatrici de' palchetti. Queste specie d'applausi sono premio riservato ai soli *cantanti attori* favoriti dalla natura, ben educati nell'arte, colti nello spirito, e non ignari degli aurei codici di Monsignor Della Casa e di Melchiorre Gioja.

Misti (*Applausi*). - Guazzabuglio composto di battimani, di *ziit ziit*, di fischj spietati, di *bravvaa, bravvoo*, segno per lo più di poco merito degli artisti, e senza fallo poi di poca o nessuna civiltà nell'udienza; segno di prevenzioni appassionate, o di intrighi o di monopolj teatrali, di scisma nel *cicisbeismo*, e simili povertà umane che fanno nausea al buon-senso, urtano il sentimento della decenza, disgustano gli uditori ben educati, e negano al *Progresso* il biglietto d'entrata.

Comprati (*Applausi*). - Illegittimo transitorio acquisto sul quale mettono pronto sequestro con protesta dei danni 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 libra, danno ospitale alloggio nel loro cerebro al buon-senso, al buon-gusto ed al sentimento di giustizia. Questi applausi sono in generale *baccaneschi* o per lo meno *misti* (V. *Baccaneschi, Misti*). Gli artisti che metton piedi su queste scale per salire in buona fama e sonora pecunia fanno presto capitombolo esposti ai disgustosi *atti esecutivi* sulla *Gloria*, sulle *Scritture*, sui *Quartali*, e perfino sull'artistico baule.

Civiltà (*Applausi di*). - I colori caratteristici di questi applausi sono lo stento, la cortissima durata: più che al teatro a biglietto lassato appartengono ai teatri de' Dilettanti, alle accademie musicali a porta *gratis*, e soprattutto ai trattenimenti di conversazione (V. *Accademie, Conversazioni*). Sono uno sforzo 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 mite del dispetto.

Baccaneschi (*Applausi*). - Le grida sgangherate, gli urli, i battimani con palme a 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 questa specie di applausi che d'ordinario si sentono ne teatri *diurni*, ne teatri *di campagna*, non 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, nè di buon gusto nell'udienza mentre poi, senza fallo, assicurano esser mista di molti individui facenti eccezione al Galateo. Sgraziati gli artisti che si vedono coronati da sì bastardi allori! si preparino alle moleste corone di ortiche. I prezzolati *claqueurs*, che sono la vergogna delle platee e de' loggioni, sono i principali agenti che spingono *la race moutonnière* a cotali applausi, che mettono in forse se il teatro sia convegno di gente incivilita o che brama incivilirsi, o piuttosto di facchini, carrettieri, o simili nemici a vita della buona creanza.

Prevenzione (*Applausi di*). - Gli attori, le attrici cantanti che, usciendo dalle quinte vengon 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 *Egregj*, gli *Incomparabili* di certi articoli; sono però in pari tempo un avviso che l'udienza aspetta, pretende molto; e guai! guaj se l'aspettazione venisse delusa! Per qualche sera l'amor proprio degli uditori non permetterà che disapprovino colui o colei che poco stante applaudivano, ma nelle susseguenti si comincerà dal non pagar anticipato; si vorrà prima sentire, e non sono poi sì rari i casi musico-storici ne' quali tal artista che coi telegrafi periodici e non periodici aveva mandato innanzi una fama plaudente, si trovò in poco tempo sotto il soffio della ziffolante. L'unico espediente perchè gli artisti possano sostenere il peso di una buona *prevenzione* non basta 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 centinaja, migliaja di teste varie di gusto, criterio, giudizio e cuore, attente cogli occhi, colle orecchie ed aventi tutte il diritto di dare più o meno sensati giudizj 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 ci umanità non meno che di gentilezza l'udienza che applaude per far coraggio alla modesta timida donzella, al contegnoso giovine che non si presentino con quell'aria ributtante della presunzione colla quale alcuni male consigliati, peggio educati, suppongono farsi valutare come nati stampati a posta pei teatro, come *franconi* scenici, ostentando un coraggio che probabilmente copre una conigliesca 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 debbano confondere la franchezza, la sicurezza scenica colla sfacciataggine del saltimbanco; questa offende l'amor 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.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

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

ROSSINI

STABAT MATER

13094 In Partitura Fr. 50.

Parti d'orchestra

13619 Violino Primo *cad. parte* Fr. 3
— Violino Secondo . *idem* » 3
— Viole . . . . *idem* » 3
— Basso e Violoncello *idem* » 3
— Il Violino Principale e tutti gli stromenti a fiato, *compless.*° » 34

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. Sacchéro

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.°

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.°

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 Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.

Contrada degli Omenoni N 1720.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

N. 30. DOMENICA 24 Luglio 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.° 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* e 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.° 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.

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. 5 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, prodigato certe laudi 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 inspirazione 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 combinazion di rovesci e di pedali, gli stromenti resi perfetti e compitane 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 viemmeglio 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 tutti perfettamente convenendo, come avrà potuto il sig. Vitali conchiudere 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 incontrastabile 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 aggiugnere, 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 infirmato l'articolo del sig. Mellini* ». E qui tacciando d'antilogico e di contradittorio il mio ragionamento, il sig. Vitali serrandomisi 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 espresse 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 sublunari?* 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 soggiugnere 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 contradittorio, venuto in sull'esame delle mie proposizioni, si corregge dicendo che *se non l'assoluta realtà almeno una grande apparenza di contradizione gli sembrò di scorgere nel* mio *ragionamento*? e poscia ancora dopo essersi vanamente avvolticchiato rappiccando 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 aggiugnere, 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 *contradizione*, e poi questa *contradizione* diventa un' *apparenza di contradizione*, 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 quistione, veggiamo come il sig. Vitali viene affermando, contro l'opinion mia, che la musica drammatica sia anzi a' nostri giorni *decaduta*. « *Ella 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, d'un Pacini, d'un Ricci, d'un Persiani, d'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 *Guglielmo Tell*, uno *Stabat Mater*, una *Norma*, una *Sonnambula*, una *Beatrice*, un *Giu-*

ramento, una *Vestale*, un' *Anna Bolena*, un *Elisir d' Amore*, una *Saffo*, una *Chiara di Rosemberg*, 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 sì 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 allacciano 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 minu riuscita de' giovani che si vanno producendo, solo perchè non incominciano balzando di seggio que' maestri che sono rafforzati dalla opinion popolare di molti anni e dal trionfo degli ottenuti plausi ed encomii? E Rossini medesimo colla *Cambiale di Matrimonio*, coll' *Equivoco Stravagante* e col *Demetrio* e *Polibio* offuscò forse per modo nessuno i nomi di Paer, di Mayr e di Generali? D' uopo è che il tempo co' suoi periodi riposati e maturi rimeni 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 sòrti da cinque o sei anni, niuno è che abbia oscurato que' grandi che pur vivono e fioriscono tra noi; e lo involgere per sì 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 Devreux* 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, rifornendo 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 Feltre* e la *Vestale*. E chi volesse queste Opere con altro nome chiamare che con quello di capolavori sarebbe piuttosto ingiusto che severo [1].

E per venire a Pacini, chi non ammirerà nella sua *Saffo* maravigliosa la trasformazione di un genio aborrente dal vecchio fluido rossiniano e che dopo un riposo meditabondo di molti anni, viene dolcemente 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 inspirazioni? 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 grand' opera drammatica, desso pure preso si mostra delle forme più raffinate e complete de' suoi felici successori? Oh! come quest' opera del Genio maravigliosa 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 nuovatori 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? Nè 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 [1], e come ho potuto io assicurarmi e può ciascuno vedere ne' giudizii 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 satisfazione 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 allignare, 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 [2], senza invertire l' ordine dei tempi, senza assumere una critica falsa e sproporzionata 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, coi 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.

(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 argomentare. *L'Estens.*

(1) Particolarmente su questo punto dichiariamo per conto nostro di non essere per nulla del parere del signor Mellini. *L'Estens.*

(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, ne siam 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 invertire l' ordine de' tempi, ecc., ecc. *L' Estens.*

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 sè 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 trovan 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 interamente 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 sè stesse si mostrano chiarissime sull' andamento del gusto generale in ogni ramo di produzioni del genio. Ma oltrechè nè destinate sono queste pagine a sì generali disquisizioni, nè 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 nè immaginare, nè credere si potrebbero da chi abbia fior di senno. E, ove pur si esca dalle prette riduzioni, non per anco si scontra novità, che 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.

Ne 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 Beninconi, 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 acconcio a diffondere il buon gusto musicale, ed a moltiplicare i veri intelligenti delle bellezze di quest' arte.

Senza perderci in vane declamazioni contro un tal fatto crediamo 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 canticchiano, o iniziati o orecchianti, 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 sè 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 destato dall' intiero 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 mancanza di canti nazionali in Italia. Senza indagarne la causa, che non ci sentiamo da tanto, lamentiamo noi pure la mancanza di poesia lirica veramente italiana, la quale potrebbe sola fornire materia a simili canti.

Le stesse cagioni operarono sulla musica puramente stromentale (perdutasi 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 innondare, 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 intieri 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 può 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, nè 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, nè avendo l' abitudine della vera musica istromentale, non sanno spiegare a sè stessi le proprie sensazioni.

La musica ha un genere di espressione a sè 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 potè gustare le delizie musicali che seppero spargervi a larga mano traendo da si tenui mezzi effetti maravigliosi gli Haydn, i Mozart, i Beethoven, e Benincori, e Rolla. Nè sono da porsi molto al di sotto i trio di Girovetz per Piano, Violino e Violoncello, nè quelli di Steibelt, di Dussech, 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 obblio, 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, o 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 ecclissava 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 nè il fervido Donizetti, nè il severo Mercadante, nè altri, che forse ancora si giacciono oscuri, non men potenti ingegni. R. B.

(1) Tali associazioni sono da desiderarsi perchè filantropiche quanto altre mai, e quando pur si volesse si potrebbero ottenere utilissimi risultamenti, fra i quali non ultimo è da stimarsi lo scopo sovraccennato, 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 cotinua permanenza in Vienna, abbiam 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 nelle opere drammatiche (1)! 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 nocevoli e false dappoichè 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) Vegasi l'antecedente articolo intorno alla *Musica da Camera*.

— L'Instituto 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 *maire* di Neuilly, Liszt si è assunto di prender parte al concerto che ivi ebbe luogo sabbato della settimana passata a profitto dei poveri di quel comune.

— Il Re di Svezia ha decorato di moto proprio il celebrato violinista Teodoro Hauman delle insegne in diamante dell'ordine di Wasa.

— Si sta apparecchiando al teatro dell'Odéon in Parigi una grande solennità a beneficio degli incendiati d'Amburgo. Vi si eseguirà l'opera del nostro Donizetti *Il Bilionario* 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; nè per anche è stata colà sufficientemente apprezzata la nostra moderna scuola drammatico-musicale solo perchè 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 1746. Questa legge impone obbligo a tutti i curati di quella diocesi di non ammettere nelle loro Chiese, oltre il canto fermo Gregoriano, se non una musica grave e solenne che inspiri religiosi sentimenti di pietà, e che non sia intesa con troppo frastuono a turbare anzichè a conciliare la divozione de' fedeli.

— La statua di Mehul è stata inaugurata nella città di Givet il di 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 cirimonia. Il sig. Daussoigne ha letto l'elogio di Mehul, e le qualità del suo genio musicale; e si è prolungata la gioja e la festa sino a tutta la notte. Sul piedestallo della statua leggonsi a lettere d'oro scolpiti i titoli delle principali opere di Mehul.

— 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 un'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 regina e il principe Alberto sono stati presenti ad una rappresentazione degli *Ugonotti* per eccellenza eseguita dalla compagnia diretta dal sig. Standigl.

— La *France 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 *France 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'aprimento d'un nuovo teatro lirico potrebbe aver luogo a reggersi ottimamente. La *France 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 sè qualche Opera da produrre a nuovo lustro ed incremento dell'arte, della quale egli è uno de' maggiori campioni.

— Il sig. Ernst, che s'è guadagnato il nome di violinista espressivo per eccellenza, dopo un suo viaggio onorevole e lucroso per l'Allemagna, è ritornato a Parigi. Le sue due *romanze senza parole* già pubblicate e che egli eseguisce mirabilmente, s'hanno in conto di lavoro eccellente.

— 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 ne' più ardui pezzi di concerto e specialmente nei cori. Molto è degna d'encomio la cura e l'amore che il sig. Barsotti pone nell'ammaestramento de' suoi discepoli.

— Il sig. Ferdinando Lavaine, del quale abbiam 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'Eminentissimo i suoi ringraziamenti all'autore che si è compiaciuto di inviare a Cambrai l'opera sua perchè sia eseguita in quella cattedrale.

— Il *Messia* di Händel è stato eseguito con molta solennità nella gran Chiesa di Santa Maria di Cambridge.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI
DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.° DI GIOVANNI RICORDI.

DODICI STUDJ
PER TROMBA A CHIAVI
COMPOSTI DA
GIUSEPPE CHERINI
Fr. 5.

REMINISCENZE
DELL' OPERA
SAFFO DI PACINI
COMPOSTE
per Violoncello e Pianoforte concertanti
DA
P. TONASSI
Due libri – Cadauno Fr. 4.

REMINISCENCES
pour Piano
DE L'OPÉRA
CORRADO D'ALTAMURA
DE FED. RICCI
PAR
F. Comte D'Alberti
Fr. 5.

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 DI MILANO

N. 31. DOMENICA 31 Luglio 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.° 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 pas-*
- *sions, peint tous les tableaux, rend tous les objets,*
- *soumet la nature entière a ses savantes imitations,*
- *et parle ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sen-*
- *timents 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.° 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 MUSICA SACRA
IN TOSCANA.
Lettera del maestro PACINI (1).

Incoraggiato dal retto discernimento che con tanta efficacia guida la vostra penna, pregiatiss. sig. Estensore, a vantaggio dell'arte che io debolmente professo, e spinto da quell'amore che alimentar 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'attual 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 istorico delle musiche che vengono eseguite nelle principali Chiese di quella Metropoli, e dirò poscia a cognizione del signor Fétis che in quella I. e R. Cappella, in tutte le feste d'intero precetto (eccettuato il caso che sia assente da Firenze la Famiglia Regnante) si eseguiscono a piena orchestra e da un sufficiente numero di voci le più belle Messe dei classici autori italiani e tedeschi, cioè Cherubini, Paer, Morlacchi, Righini, Gatti, Giuseppe e Michele Haydn, Mozart, Beethoven, Winter.

Alla Basilica della SS. Annunziata avvi egualmente tutte le feste d'intero precetto Messa e Vespro 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 servizii 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 occasione 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 vantar puote a' suoi istitutori un Rencini, 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. Cimi, Redi, Piochi, Mazzuali, 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 inspirano 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; chè (mi sia permessa una piccola digressione) non soltanto nell'artificio nascondesi 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 (4); 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 viemaggiormente 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 nonagenario 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 eseguiscono 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 ufficii, 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) Ci è grato il dar posto nelle nostre colonne alla seguente lettera dell'egregio M. Pacini nella quale egli imprende a rispondere in parte alle severe osservazioni fatte dal sig. Fétis intorno alle attuali condizioni della musica sacra in Italia (Vedi il N. 18 di questa *Gazzetta*). In che modo e fino a qual punto il chiariss. autore della *Saffo* sia riuscito a convincere d'erroneità i giudizii recati dall'erudito critico francese, noi lasceremo decidere a' nostri lettori, contenti dal canto nostro di aver potuto con questa lettera rendere notorj diversi fatti la cui interpretazione dev'essere lasciata libera ad ognuno.
L'Estens.

(1) Vedasi La Ruota, Anno 3.° N. 7.°
(2) Ho pensiero di rispondere all'accuse che il dotto sig. maestro Raimondi diresse 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 vespri composti dai maestri Giuseppe Viti, Grandi, Romanini, padre Giuseppe da Fabriano, Zannetti, Ceccherini, Casuccini, Marcari, Radicchi, Pazzaglia ed altri: nei giorni di mezza festività in vece della musica istrumentata avvi cappella semplice, al qual fine gli archivii delle due nominate Chiese somministrano vespri e messe scritte dai maestri Bellinzani, Colonna, Zannetti, Marchetti, Basily, Marcari, Romagnoli ed altri; è 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 servizii in musica, conservando a tal uopo nel suo archivio le composizioni di Zingarelli, Zuccari, Viti, e Cassiali le quali vengono eseguite nella novena e Solennità 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 precetto, e cappella semplice nei giorni di non intero: il corpo dei professori di Musica vocale e istromentale oltrepassa il numero di cinquanta oltre agli allievi; le opere sacre che vi si eseguiscono, 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, Reissiger, 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: ne 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 Gyrovvetz per l'istromentale, e Simone Sechter pel contrappunto.

La cattedrale di S. Martino ha pure stipendiato un maestro, ed il seminario arcivescovile ne somministra le voci, quali in ogni festa eseguiscono 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 istromentale appartenenti nella maggior parte alla Reg. Cappella di Corte; ed ogni anno all'epoca della solenne distribuzione dei premii, le composizioni dei classici trapassati e viventi ne formano il trattenimento 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 prelodato sig. Fétis non avrebbe dovuto si 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 picciola 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 rischiari 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.

(1) Queste notizie mi sono state gentilmente favorite dall'Illus. sig. Capitano Oreste Brizi 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 celebratissimi se ne mischiano non pochi la cui rinomanza non è certamente italiana. *L'Estens.*

VARIETÀ.

Brevi Cenni sulla musica a Genova.

Dalla quantità di persone grandi e piccole che col violino sotto il braccio veggonsi correre per le vie della capitale della Liguria arguire dovrebbesi 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 stromenti da orchestra dovesse avere anche al presente molti degni interpreti. Forse così potrebbe essere, ed un più lungo soggiorno servirà 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 stuonò un difficile a solo dal principio al fine senza mai dar segno di accorgersi delle mancate intuonazioni.

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 istromentali, in modo che l'uditore ne rimane altamente trasportato e commosso.

Fra i cultori della bell'arte al presente in Genova emergono: il suencomiato 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, istromento 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 ispecie 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 bel saggio in un *Inno* in cui domina un mistico ed espressivo concetto che da al componimento una impronta altrettanto affettuosa che adatta al titolo del pezzo, che basterebbe a far onore a qualunque pianista compositore; - Bevilaqua, il quale alla scuola del padre Mattei a Bologna attinse 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,

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 esperimentato 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 procacciato 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 studj; che, come da autorevole persona ci venne riferito, nelle società genovesi, tranne poche eccezioni, la musica stromentale non ha il potere d'imporr 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 tocco.

Anche il canto qui possiede volonterosi 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.

(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 Döhler e n'ebbe quindi lusinghevoli attestazioni di gradimento.

L'Estens.

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 *Re*. Del felice esito di essa avranno 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 acerrimi delle esclusioni, e siamo disposti a ripetere quando che sia la nota sentenza di Voltaire « *Tous les genres sont bons, hormis l'ennuyeux* «.

Nel *Lazzarello* di Marliani (che non è altro che la *Zacarilla* da lui data a Parigi come *Opéra-comique*, indi, 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 assomiglieremmo 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 artifizio 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 *quadrettati*, 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 artifizio 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; indi, nella seguente scena, la *barcarola* che il medesimo Lazzarello piglia 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 composizioncine; 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 ingiugneva uno stile popolaresco 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 sapra 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 cenni 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 compiendosi 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 sonnolenti 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 rimpastocchiature, 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 artifizi che sappiano alcun po' del gusto oltramontano. 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 sè 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 lacci della scuola per poter spaziare più libero nel

(1) Intendiamo *imitazione* nel significato estetico, non in senso di *plagio*. B.

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 diventar 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 udimmo 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 stemperato 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 lavorio, quasi a foggia di brillante mosaico, se poteva dirsi bene appropriata a una breve farsa in un sol atto, fini 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 conchiuda 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 finezze 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 fraseggiare melodico della parte di *Lazzarello*. Con diversi modi la signora Goggi ottenne nondimeno belli effetti. Non cercheremo per ora di spiegare le cagioni di questo risultato. Ci limitiamo a registrarlo. - Intorno 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* LISEUX *redattore in capo del* MONDE MUSICALE.

Signor Redattore! Nel foglio del 21 luglio del vostro Giornale si legge « La *Gazzetta Musicale di Milano* annonce que la *Clemenza di Valois* du maestro Gabussi a obtenu un gran succés 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 neccessità di giustificar il suo silenzio, addusse a ragione il poco o nessun valore dello spartito e scrisse nè più nè 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, pregiatiss. 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 proprii giudizi intorno alle nuove produzioni musicali drammatiche, indipendentemente dalla loro riuscita sul teatro, e sempre dal punto di vista delle dottrine ch'ella professa ne' diversi suoi articoli di critica e di estetica. —

Abbiamo l'onore, ecc.

Pei redattori, l'Estensore
G. B.

Milano il 28 Luglio.

NOTIZIE VARIE.

— Il Liceo Comunitativo di Bologna mostra voler essere restituito alle antiche sue condizioni di celebrità dappoichè Rossini ha preso l'incarico di Consulente 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' premii; e molto è rimasto soddisfatto l'uditorio della esecuzione istromentale de' giovani allievi. Fra gli altri pezzi sonosi eseguite ad orchestra la sinfonia d'*Egmont* di Beethoven e l'introduzione dell'*Assedio di Corinto*. Fra i giovani alunni che hanno dato a presagire un bello avvenire molto si è distinto nel violino il giovanetto 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 acciocchè 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 e come eccellente pianista e come compositore, ha già prestato al pubblico lodevolissimi saggi.

— Uno dei primi di del prossimo mese di agosto saranno a Parigi celebrati i funerali del duca d'Orléans. Auber è incaricato di comporre una gran marcia istromentale 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 andarvi 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 incomincierano a Parigi le prove della grand'Opera, *Carlo VI*, parole di Casimiro Délavigne, musica di Halevy. Parimenti si fanno le prove di un solo atto dell'*Alceste* di Gluck.

— Meyerbeer si è sottoscritto per franchi 200 al monumento 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 eretta 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 cotal 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 inscritti 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 sonosi 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, comechè migliore per parte de' principali cantanti (che erano la Persiani, la Molitni, e la Gramaglia; Rubini, Guasco, Giorgio Ronconi e i due Lablache) è riuscita però inesatta, e se ne dà la colpa al maestro Costa direttore, per avere egli (se pur tutta è sua la colpa) 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 di, dato tutto a religiose cirimonie, 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 signuori Neukomm, Mendelssohn-Bartholdy e Lachner. Fra i cantanti che eseguiranno le parti principali, si hanno già in nota Madama Schröder Devrient, Stockel-Heinefetter, Spatzer-Gentiluomo, Sofia Löwe ed Hasselt-Barthe; e i signori Haityinger Stadigl, 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.° DI GIOVANNI RICORDI.

IL DUCA D'ALBA
Tragedia lirica in 2 atti di G. PERUZZINI
MUSICA DEL M.°
GIO. PACINI

Sono pubblicati i seguenti pezzi ridotti per Canto con accompagnamento di Pianoforte.

Scena e Cavatina, *Io lo vedeva reduce*, per S. fr. 3 —
Scena e Duetto, *I tempii, ecc.*, per S. e B. . » 4 25
Scena e Duetto, *Se a vuoti accessi*, per T. e B. » 2 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
EDITORE-PROPRIETARIO.

Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI.
Contrada degli Omenoni N. 1720.

GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO

N. 32. DOMENICA
7 Agosto 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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

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.° 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 cœur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir.* »
J. J. ROUSSEAU.

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; studii e coltura letteraria di Paisiello. Computo delle sue composizioni.

Gli bene attentamente esaminii 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 parcamente 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 svarieggiare questo si eviden colorito di tristezza non fossero interpolati qua e là, con molta sagacia, alcuni pezzi d'un genere più tranquillo e famigliare, destinato ad offrire dei necessarii 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 ei 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'artifizio 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 e preparato di solito nello stile di Paisiello con tanta maestria, che invece di scemare ne va crescendo di molto l'effetto, accopiandosi al piacere di una ripetuta impressione gradevole quello non meno vivo della sorpresa per una cara rimembranza ridestata quando men la si aspettava. Questo artifizio di composizione, tutto caratteristico dei maestri della pura scuola paisielliana, ha il suo tipo più mirabile nel famoso settimino 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 *Cuffiara*, 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 studiato; 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 regalandoci ad ogni tratto di sbiaditi centoni imperfettamente raccozzati.

Se non che di questa mancanza assoluta di buoni e profittevoli studii 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: finchè nella nostra Italia le sorti della musica drammatica saranno nelle mani dell'*impresariismo*, 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 acconcio 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 orgasmo 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 fecondo, passionato, elegantissimo e correttissimo 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 Oratorj, la *Passione ed il Natale*, ed il mottetto *Judicabit in nationibus* non che il suo *Miserere*, ponno addursi 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 mot-« tetto, (dice Lesueur parlando di Paisiello) « nel quale è dipinta la grandezza di Dio, « sembra che innalzato ei siasi sopra sè stes-« so. Udendo i pittoreschi e terribili tratti « di quella musica imitativa per eccellenza « e sì bene appropriata alle parole sacre alle « quali essa dà anima, l'empio crederebbe « di udire il movere formidabile del suo giu-« dice, il fragore del suo carro di fuoco e « la irrevocabile sua sentenza. Succedono al-« l'improvviso una musica brillante e de' cori « aerei. In tale momento i canti di Paisiello « degni della voce del profeta predicono « l'invio dello spirito creatore, la terra rin-« novata e la beatitudine della vita futura. »

Queste espressioni parranno di sovverchio enfatiche agli intelletti mediocri avvezzi a non giudicare del prodotto dell'arti 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, avvigorire il suo spirito, allargare l'orizzonte delle sue idee con eletti studii letterarii.

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 assaissimo 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 Fètis, era prodigiosa; il numero delle sue composizioni era sì grande ch'ei medesimo non lo conosceva esattamente. Interrogatone 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 giugnere 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 giugnere 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, poteasi tollerare nelle comiche rappresentazioni, diventar doveva più che assurdo e quindi distruggere l'effetto serio, nelle situazioni di risentito contrasto di passioni. - Gli esempii 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 dell'ammettere nelle Opere serie le introduzioni e i finali concertati.

La Nina o la pazza per amore, settantesima sesta Opera di Paisiello, scritta da lui dopo il suo ritorno dalla Russia, allorachè 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 *Pittagorici*, da lui dati a Napoli.

Diciotto composizioni sacre, e sei Raccolte di Opere stromentali 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.

Eppoi 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' ISTROMENTAZIONE.

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 flagioletti e i flauti.

Poco avrò a dire de' primi, poichè ad onta del valore veramente singolare di alcuni suonatori, ad onta del piacere che un bene eseguito solo di flagioletto 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 istromentazione, 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 ugualità 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 raggiugnere la nativa gaiezza dell'oboe o la nobile morbidezza del clarino. Egli si direbbe adunque che il flauto fosse uno stromento pressochè sfornito 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' tuoni 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 Elisii

dell'*Orfeo*, si vede di per sè che un flauto solamente poteva farne sentire il canto. Un oboe sarebbe stato troppo stridente, nè la sua voce sarebbe stata abbastanza pura: troppo grave è il corno inglese; un clarino sarebbe meglio convenuto, ma alcuni suoni troppo sarebbono riesciti 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 nè il violino, nè la viola, nè il violoncello o in *solo* trattati o in complesso adoperati, sarebbero acconci all'espressione di quel gemito più che sublime d'un'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 ispoglio 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 esempli 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: *Avran 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 *Freyschütz*, e prima di lui, Gluck nella marcia religiosa dell'*Alceste*, 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 resulta 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 testè 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, poichè a pena si potrebbono sentire, non avendo il loro timbro qualità particolare nessuna. Meglio è supplirvi con suoni che a quelle corrispondano nella seconda ottava del flauto grande. Oggidì stranamente s'abusa degli ottavini, come ancora di tutti gli stromenti di vibrazione penetrante e potente. In pezzi di giojoso 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 dirotto, 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 sopracuta 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 fracasso misurato e continuo de' cembali e tamburini, fanno veramente fremere. Tutti hanno ammirato lo sghignazzamento diabolico di due ottavini in terza nel brindisi del *Freyschütz*, che è uno dei più felici trovati d'orchestra di Weber.

Spontini nel suo magnifico baccanale delle Danaidi (divenuto poscia un coro orgiaco di Nurmahal) ebbe pel primo l'idea di unire un breve grido e penetrante degli ottavini ad un colpo di cembali. La singolar simpatia che si stabilisce in questo caso fra questi due sì 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 vengon 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 potrebbono 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 dipason 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 pei flauti ordinarii. Il timbro del flauto *terza* però non è esattamente somigliante 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*. Pei 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 lunghissime 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. comte 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. Rotto, così dicemo, rotto ad ogni più terribile e rischioso arrovellarsi di note, instancabile agitatore ed incrocicchiatore di mani, nulla curante delle semibiscrome disparate ed a salti, insomma ardito e franco esecutore, egli forse non pose troppo mente che altro è 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. Lorchè 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 senzienti, rispondono a ciò che dettagli 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 paragonato a quella delle *Prigioni d'Edimburgo* è più ritonda ed una nel concetto, e meno ridondante di note avventiticcie.

L'introduzione è gaja e brillante; è come un mormorio che accenna e predice; se non che il mormorio, nelle ultime otto 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 *righi*, di facile esecuzione, di leggiadro e commovente effetto. Quel canto già di per se stesso soave e patetico ritrae un vieppiù bel colore da alcuni bassi staccati, e da un accompagnamento sommesso. Mano mano ch'esso si svolge, e si trasforma, vanno scherzandogli d'intorno abbellimenti d'una civetteria, e d'un buon gusto squisito, molti de' quali sono anche nuovi: e quando, dopo un breve giro, ci vien ricondotto alla primitiva sua forma, acquista un non so che di grande dal fragore dei bassi, che ricordano il primo movimento, e vanno accavalcandosi, 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 intrinseco è quello che siegue, cioè *l'Andante mosso* ingegnosamente intrecciato con un lieve arpeggio: dico, merito intrinseco, perchè esso ci pare d'una fattura nuova. Consimili modi vennero, già è vero, adoperati da altri compositori, specialmente da Thalberg, ma con un fare così schietto e naturale, non credo: la mano cade con lindezza e senza stento sulle note, ed il canto ne emerge senza quasi che l'esecutore se ne accorga. Lo stesso motivo passando dal *sol* al *si bemolle* diventa più grandioso, ma le forme di cui vien rivestito non sono più cotanto simpatiche, ed ei perde un po' della sua freschezza. Amiamo meglio udirlo nella prima guisa.

È assai grazioso l'*allegro cantabile* che il D'Alberti scelse a *variare*. Per quanto poco amici noi siamo delle variazioni in generale, ci sentiamo tratto tratto quasi malgrado nostro portati a riconciliarci con esse. Le antiche variazioni informate da un ignobile e triviale imitazione del senso del motivo, colle eterne terzine, coll'adagio nell'inevitabile tuono minore corrispondente, colle biscrome brillanti distribuite col compasso, hanno da molto tempo dato luogo a variazioni di forme più castigate, più poetiche. Dacchè i moderni compositori vollero trattar la variazione, essa si trovò redenta, 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 fino senno, e con amabile vezzo. Nella prima il motivo è quasi intatto, ma un po' sopraccaricato 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 or ribattute, ora scivolanti, ora saltanti, irrequiete sempre. Un pensiero amoroso tronca tosto il cinguettio delle variazioni: è, diresti, come una memoria triste che si esprime prima in *do* maggiore poi in *do* minore: son poche note, son semplici, son piane eppure, che volete? io vi ravviso dentro lo squisito sentire del compositore. Il medesimo pensiero prende forma di *allegro vivace:* il tema pronunziato negli acuti è sostenuto nelle ottave di mezzo da sestine incessanti: non mi pare che il valore di questo squarcio 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 sestine, cotanto vicine. Il *più mosso* colle sue notine *lanciate* dona al motivo tutta la pienezza e la 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 ritrovati, ben condotto, nel quale forse si desidererebbe qualche momento di posa, qualche *oasi*; un lavoro che dall'autore stesso eseguito, raddoppia se non di merito, di prestigio.

TORELLI.

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. Flamminio 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, avendo ivi il suo illustre parente avuto i natali. Comechè fosse, solamente dopo sei mesi il sig. Flamminio 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 sconvenievole 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. Flamminio inviasse il cuore dell'illustre Gretry. Questa richiesta parve inopportuna, e il sig. Flamminio non rispose. Solo dopo cinque anni gli fu di nuovo richiesto l'offerto dono, ed egli pur sì disdisse; 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. Flamminio 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 corteggio dell'accompagnamento e immensa la folla de' cittadini tutti e innumerevoli forestieri accorsi a Liegi per assistere alla cerimonia, alla quale hanno preso parte insieme con molti altri illustri personaggi per lettere e per iscienza i signori Fétis e Daussoigne direttori de' Conservatorii di Brusselles e di Liegi; Liszt venuto 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 corteggio, fu tolto il drappo che copriva la statua e l'imagine di Gretry si mostrò al pubblico: nel piedestallo è inscritto questo verso: *Qui peut-on etre mieux qu'en sein de 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 meglio. Gretry è « ritto in piedi; in una mano tiene un rotolo di carta, nel« l'altra una penna. Ma nè nella figura, nè 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 è increspata, gli dà aria di un buon bor« ghese avvolto nella sua veste da camera. Queste sa« ranno forse le sembianze di Gretry; ma lo statuario « deve poetizzare i suoi modelli; poichè egli non compie « a dovere il suo officio se si contenta di imitare ser« vilmente la natura ». Il Borgomastro ha letto un lungo discorso, poscia si è eseguita una cantata, composizione 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 *Ricardo cuor di leone* di Gretry, al quale è seguita una cantata col titolo: *Omaggio a Gretry*, che è riuscita al pubblico alquanto lunga e noiosa. 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 bemolle* di Beethoven, e la sua bellissima fantasia del *Don Giovanni*. A questa accademia hanno preso parte con molta lode madama Damoreau 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 improvvisare 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 Damoreau, Liszt, e Massart, e la soddisfazione è stata generale e compiuta.

NOTIZIE VARIE.

— Il giorno 12 luglio fu solennizzata a Lucca l'annual festa nazionale di San Paolino 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'officio 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'encomio, prende da essa 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 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 Auber. Halevy è incaricato di comporne un' altra che sarà eseguita nel trasporto da Neuilly a Notre-Dame. Il *Requiem* di Mozart sarà cantato da dugento cinquanta artisti, disposti nelle tribune intorno al coro, diretti dal sig. Habeneck, 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'*Opéra* di Parigi perchè abbia intrapreso le prove d'un solo atto dell'*Alceste* di Gluck, come se temesse l'*Opéra* di noiare 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-l'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 Händel.

— 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.

— Pare (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, e che questo progetto non sia formalmente stato fatto giammai.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

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

STABAT MATER

DI

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. DÖHLER

Op. 39. - Fr. 2. 75.

TRIO CONCERTANT

pour Piano, Violon et Violoncelle

PAR

L. SPOHR

Op. 119. - 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 DI MILANO

N. 33. DOMENICA 14 Agosto 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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

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.° 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 cœur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir.* »

J. J. ROUSSEAU.

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.

Poichè della moderazione del vostro dire intendeste, onorevole sig. Mellini, ch'io vi avessi a sapergrado 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 opposto 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 inspirazione 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 aveste 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 varii miglioramenti introdotti, avete bensì gratuitamente detto che i recitativi furon perfezionati, che furon rimosse le inopportune ripetizioni, che i pezzi di concerto furon convenevolmente combinati coll'azione, che *tutti i mezzi strumentali possibili* furon 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 dividere 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 mende notabili in fatto d'arte; perchè o mancano di filosofia melodrammatica, o mancano di corredo armonico, o mancano di carattere estetico, o mancano d'inspirazione, 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'aggiugnere*, 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 eresse Rossini arbitro della musica*, ma piuttosto la *Gazza Ladra*, la *Semiramide* e tutti gli altri melodrammi foggiati 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 esimiamente perfetta che proporreste 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 furon 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 contrapporreste come modelli *di tutta quell'inspirazione 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'inspirazione 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'inspirazione che può darle il genio, è quanto dire che il genio non possa più nulla inspirare 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 sclamare: 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 disfida 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 maraviglie perch'io vi riesco così incomprensibile 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.

È egli vero che la musica si compone di melodia e d'armonia? - Verissimo.

È 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 inspirata, la più soave, la più ricca, la più feconda di idee melodiche? - Verissimo.

È egli vero che la musica alemanna, ancorchè non animata, non infiorata 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.

È 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.

È 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'invigorire, 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 vennero 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 uopo 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 obbiezione 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 conchiudere 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 convincerne que' molti a' quali paresse 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 destrità oratoria ve ne può mondare; 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 destro 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, raccozzando, 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 palese che l'arte *mostra di volgere alla sua decadenza* e concludeste all'incontro che era *all'eccesso del suo fiorire*. È 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 aggiugnere, 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 vantar mai d'esservi discolpato dell'accusa di contraddizione.

G. Vitali.

VARIETÀ.

LISZT.

Dappoichè 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 essere 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 eglino s'acquistano di corone e di onori si tengono per sè, 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 testè 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 maraviglioso, 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, fattosi 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 concorrano 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, poichè 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 *Freyschutz*, 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, ecc. Niuno ignora il tristo 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 là: 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 tocco 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 sè stesso, va a Neuilly a suonare pei 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 dominatrice 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 scroscia e scoscende, poscia canta, geme e singhiozza a guisa delle voci umane, o risuona ed echeggia con note vibrate, 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 sè 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 sovverte le rimembranze; 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 possede; 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 secreti 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* (Erlen 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 oggidì 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 *andante* della *Lucia*, e con questa medesima fantasia sul *Roberto il Diavolo*.

Ma questa incomprensibile 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 Goëthe; la canzon baccanale per voci sole, ci sono sembrate composizioni di bel canto scorrevole, franco, ardito e fraseggiato 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 lasciera che delle memorie, ma il compositore lascierà delle opere.

(Dal Monde Musicale.)

G. d'Ortigue.

(1) V. *Gazzetta Musicale* N. 29.

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 rifuggì 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'attual 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 esercizii 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 1.° *Musica de' Greci* nel foglio N. 27 di questa *Gazzetta*.

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 ministerio 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, poichè 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 incontrastabile, poichè per nessun conto somiglia a quella de' salmi o d'altre ebraiche poesie. In tutti i breviarii, messali, e antifonarii 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 dovea 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'educazion musicale. Questa usanza di cantare in coro è specialmente dichiarata da diversi autori. Filone, parlando dei terapeuti, dice che incominciavano i loro santi inni dopo cena; quando eglino 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 eglino 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 aboli i giuochi capitolini, ultimo avanzo del paganesimo. Cotesta riforma, comeche necessaria rispetto allo spirito della religion cristiana, dovette nondimeno, secondo che osserva il Dott. Burney, impedire i progressi dell'arte musicale. Nel concilio Laodiceno, 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 cori sti in fuori, potesse in avvenire cantar nelle Chiese. Questa regola tosto passò d'Oriente in Occidente, e fu adottata in quasi tutti i paesi ove s'era stabilito il cristianesimo.

(*Sarà continuato*).

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 teatrino 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 Listz - *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 Bolognesi, eseguì con brio la sinfonia del *Guglielmo Tell*, quindi quella della *Fausta*; ed il bravissimo e compiacente Gambini trasse dalla fisarmonica deliziosi suoni.

A proposito di Gambini non devesi ommettere 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 distinguesi da quelle che ogni giorno ascoltansi in queste chiese, il colorito sobrio di concepimenti ora espressivi, di rado severi e più spesso misteriosamente eleganti, serve assai bene a sacri 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 avendo intrapreso l'opera sua alquanto più filantropicamente, cioè coll'ammaestrare 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 riuvengano 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 migliaja; nelle provincie ancor maggiore è il frutto che si coglie dalle istituzioni del sig. Mainzer. Tutti questi ottimi risultamenti 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 ove questo ammaestramento 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 dei costumi e la coltura sociale!!!

— Al R. Teatro dell'*Opéra* a Parigi si è festeggiato il ritorno di Meyerbeer colla rappresentazione degli *Ugonotti* 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'*Opéra* di Parigi uno de' nuovi spartiti di Meyerbeer, da noi già annunziati (Vedi *Gazzetta Musicale* N. 30) non possiamo indovinare, poichè mentre la direzione dell'*Opéra* 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 *Euphonicon*.

— È stato deciso che nel trasporto 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 avere avuto luogo mercoledì 3 agosto è stato prescritto che si facesse uso del solo canto fermo che si costuma ne' canti ordinarii 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'interno l'ordine di aprire in Parigi un nuovo teatro lirico. Questo progetto che destò già l'opposizione del giornale la *Francia Musicale* pare ora che non sia altrimenti una *chimera* e una *falsità* come la detta *Francia 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*. Giammai (così un giornale di musica Parigino) più bell'ingegno di pianista non si produsse con vantaggio maggiore, e con applauso più meritato.

— Una generale adunanza degli artisti di Perpignano, ha deliberato di istituire in quella città un Conservatorio di musica. Il consiglio municipale ha deciso per l'assegno de' fondi necessarii e si è assunto di prestare il locale a sue spese. Il *maire* della città presiederà questo stabilimento, il sig. Gallay ne sarà direttore, il signor Henry, censore, ed assistenti i sig. Lomagne e Fabre.

— A Wiesbade si deve quanto prima rappresentare un'Opera di Corradino Kreutzer, intitolata: *Il Paggio e lo Smaniglio*. La principal 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 3000 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 *Suonata* e le *trascrizioni* della cavatina del *Roberto il Diavolo* e dell'aria della *Favorita*.

— Da buon tempo (così lo stesso giornale) i reggimenti prussiani possiedono cantori che intuonano inni patriottici alternando così le suonate della banda militare. In Baviera si è anche più perfezionata questa musicale educazion militare. Ivi si danno lezioni di canto a tutti i soldati che si trovano avere buona voce. In un giornale tedesco leggiamo in oltre quanto segue:

« Fino dal 1838 trovansi organizzati nell'elettorato di Assia de' cori cantanti in tutt'i reggimenti e battaglioni, i quali cori eseguiscono bei pezzi di musica. In particolare il coro del secondo reggimento d'infanteria, stanziato a Fulda sotto la direzione del maestro di musica Nau, riuscì a tanto che non solo eseguisce canzoni militari e popolari, ma composizioni ancora di più alto significato, con perfezione tale, che i maestri Sphor, 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 meno forte dell'attività di servizio, questo coro è composto di 60 ad 80 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 particolar effetto ».

— Si prepara a Berlino una grande accademia al teatro della grand'Opera. In essa si produrranno cinquantatrè artisti russi, ventisette uomini e ventisei donne. Questa compagnia si fa chiamare *la famiglia* Kantrocwicz, e sono tutti cantanti. Ciascuno di costoro non ha coltivato che tre o quattro note del proprio organo vocale, le quali però appunto per ciò sono riescite forti e sonore oltremodo. Eglino 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 contentare 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 238 invece di Bobbio leggasi *Robbio* alla linea vigesimaterza della susseguente pagina dopo Prevè leggasi *violino direttore d'orchestra*, poi *Venzano violoncellista*, infine notisi una virgola dopo Martin per non confonder questo suonatore di contrabasso col maestro Lobia.

Nel foglio antecedente, all'articolo *G. 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 trentesimasecunda, ove dice - gli acuti dell'orchestra - leggasi - gli *aiuti* dell'orchestra. -

Idem. pag. seconda, colonna prima, riga prima, ove dice - sono tra queste veri capolavori di stile e di ispirazione. Gli Oratorii, ecc., - leggasi - 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
DI MILANO

N. 34. DOMENICA 21 Agosto 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.° 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.° 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.

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'I. R. Teatro alla Scala.

A suo tempo abbiamo già parlato a lungo di questo spartito. Aggiugneremo alcuni altri cenni necessarii a manifestare l'opinion 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 sè, come a principal figura a' cui atti e a' cui voleri l'intera azione è subordinata, attragga tutta l'attenzione del pubblico, nè 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 necessarii 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 colorire che sono indispensabili alla buona interpretazione di una parte si piena di tinte spiccate e salienti. Quanto all'azione, sebbene non osiam dire che il sig. Ferri l'abbia nè trascurata nè 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, vogliam 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 efficacia.

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 sè « *Tremin 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 Nume - 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' tuoni ascendenti per gradi fino a prorompere 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 obbietterà 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 raggiugnere 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 sovverchia; 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 artifizio. (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 giovarsi 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 facciano difetto nè la gola, nè i polmoni a poter imprimere alle frasi energiche e salienti a lei affidate un fare al più possibile risentito e quasi diremmo iracondo.

In questo proposito osserviamo però che la signora De Giulii, non essendo fornita di buone e ben risolute 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 artifizio 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 sortita e nell'aria dell'atto 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' uditore 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, nè 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 artifizii 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 (chè 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, sicchè udivi in qual diverso modo con frasi cantabili di non molto 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, vendicativa, 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 variate 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 sofisticherie, 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 risalto alle modulazioni più spiccate, nè aggiugnere vigore alle accentazioni 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 - D'umil schiava a supplicar* ».

In proposito della signora De Giulii ci facciamo lecita un'altra osservazione. Forse ci ingannneremo, ma ne sembra che nei suoi modi di azione ella si attenga un po' troppo alla vecchia scuola di mimica, sì riprovevole, perchè 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, è 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 iscena questa Opera destinata a glorioso avvenire, ed aggiugneremo alcun chè intorno alle parti secondarie ed ai cori.

G. B.

ESTETICA MUSICALE.

IMITAZIONE SUBBIETTIVA.

(Vedi i fogli 19, 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'uman cuore. Qui non trattasi di imitare altri suoni che quelli dell'accento umano nel canto declamato, nè questi pure nel canto ideale, ma sì 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 veci, 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 sè stesso in tutte quelle situazioni che debbe coll'arte sua dipingere, facoltà che chiamasi sensibilità, e senza la quale nessuno può essere vero artista. E 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, meccaniche sempre nocive. Ci limiteremo dunque a scegliere alcuni esempi sui quali discorrendo, e applicando i principii 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 sì 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 smaniosa epperciò più vera.

Capuleti e Montecchi. - Duetto Romeo e Tebaldo atto 2.° 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 e 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 l'un dell'altro più grande e magnanimo, e tale è il principio di questa scena. La melodia larga, grandiosa, e slanciata a grandi 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 risuona 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 smanioso in quella *cappelletta* (2)! Come a proposito l'autore della musica scelse una alternazione di parti anzichè una di quelle melodie che annunciate dall'uno vengono al solito dall'altro attore per intiero ripetute alla lettera! Come bene l'orchestra con quell'arpeggio dei bassi e coi contrattempi superiori esprime l'interna agitazione, il palpito sommamente accelerato del cuore!

Potrebbe forse sembrare debole l'espressione della sorpresa che l'annunzio 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; poichè ove l'affetto è come qui sì 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 *cabballetta*, benchè 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 volgo dice *gabella* per *cappella* e *gabbala* per *cabala* e *gabballetta* per cabaletta 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.

3.° atto di Vaccai a quello di Bellini. L'uno e l'altro racchiudono molte bellezze essendo piene di affetto si 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 inconsolabil 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 esprimenti 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).

Pirata. - 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 il 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'ei 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. Nè 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 *Sonnambula* (*D'un pensiero, d'un accento*) alle parole « *Ah se fède 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 intiero dramma.

E di questo genere la transizione che troverai nel duetto, atto secondo, fra Belisario e Irene alle parole « *Va! benedir 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. 33 di questa* 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 374 sino al 398 (1). Questo prelato molto era valente in musica, e veggendo egli che il canto ecclesiastico era degenerato in gran corruzione, deliberò di fermare un regolar 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, acciocchè il popolo potesse pascere 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 constringea 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 discoprire 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, si 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 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, *deuteros* 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 Nicezio, 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 Stillingfle s'accordano dicendo che il *Te Deum* non è nè di sant'Ambrogio nè 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 instituito da sant'Ambrogio sino al momento in cui san Gregorio diede al canto la forma che ha conservata sino a nostri dì (1)!

San Gregorio nacque in Roma, intorno all'anno 550; ed era attenente 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 diè 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; diè bando al canto figurato come troppo frivolo e leggiero rispetto alla Chiesa, riunì 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 instituì 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-*

(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.*

(1) 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 ne' 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 Brusselles.

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 procacciarsi 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, Geraldy 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 nè 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 rondò 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 *Cenerentola*. Il duetto del *Maestro di cappella* che essa ha cantato con Geraldy ha fanatizzato l'uditorio. È da notarsi che Liszt non era accompagnatore al pianoforte, e che il sig. Fétis voltava le carte della partitura. L'unione di questi quattro artisti ad officii 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. Geraldy. La seconda parte si è incominciata con una fantasia del sig. Haussens, sopra alcuni motivi di arie fiamminghe messe ad orchestra con grande abilità di istromentazione. 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 spiltati di lodo per gli altri, se da lui si fosse cominciata la relazione del gran concerto di Brusselles*. Egli è sempre nuovo, trasformato, superiore a sè stesso. Egli ha suonato la sua fantasia sul *Don Giovanni*, ed è stato coperto d'acclamazioni e di fiori. Brusselles, mercè 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 d'8.° il *Fidelio* 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, chè sarebbe questo uno dei buoni mezzi da usarsi per vincere il pregiudizio di molti nostri dilettanti e professori, i quali si sforzano a persuadere sè stessi e gli altri non essere al mondo altra buona musica fuorchè 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 imaginoso, 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 avvigorirli col prestigio di quell'altra specie di invenzione, che è il frutto della cultura dell'intelletto, della meditazione e dello studio sui grandi esempii.

Ma su questo argomento torneremo a miglior tempo e con più agio. Queste poche parole valgano 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 riprovato, e che in verità noi non sapremmo dire in che consista e come sia a definirsi o se mai sia stato definito!

— Lunedì scorso 8 agosto doveansi riprodurre al gran teatro dell'*Opéra* a Parigi, gli *Ugonotti* 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 eccettui Firenze, ove fu udita con non poche inconcepibili modificazioni e alterazioni, non potè ancora gustarla. Speriamo che l'accorta Impresa della Scala saprà quanto prima produrla a Milano con quella scrupolosa diligenza e zelo che si richiedono per simili tentativi.

— Mercoledì 3 agosto ebbe luogo a Parigi, nella chiesa di Nôtre-Dame, la cerimonia funebre in onore del Duca d'Orleans. Invece del *Requiem* di Mozart si cantò solamente la messa a canto fermo. « Il canto fermo (così scrisse un giornale parigino semi-officiale) 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 ristaurazione 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 ufficii 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*, od 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 allorachè 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*. Allorachè l'*ogiva* si introdusse nell'Architettura la musica religiosa aveva cangiato di carattere; essa era ciò che fu fino a Palestrina, e quasi diremmo fino a Rossini, se non temessimo di svegliare delle antiche dispute sopite. »

— Un giornale parigino ebbe ad affermare che se non si eseguì veruna musica ai funerali del Duca d'Orleans, ciò fu per risparmio di spese, darchè 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, nè con altro.

— Nel Conservatorio di musica di Brusselles 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 solenne ultimamente composta ed eseguitanella chiesa di *Saint-Germain l'Auxerroix*. « È questa una composizione notevole sotto tutti i rapporti: para e seelta ne è la melodia; severamente religioso lo stile, ricca e piena di maestà l'armonia. Quest'opera colloca il giovine 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 bisognevole de' buoni ufficii 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 Postillon de Lonjoumeaux*, lavora seriamente a una nuova Opera in tre atti che si eseguirà quest'inverno al teatro dell'*Opéra Comique*.

Il signor Vogel, autore del *Jugement dernier*, del *Ange dechu*, del *Satan* e di altre bellissime Melodie, pubblicate dagli editori parigini, si propone di tentare le sorti del teatro e vuolsi che quanto prima scriverà per l'*Opéra comique*. Dicesi quindi che un celebre librettista sta terminando per lui un poema in un atto che non sarà privo d'importanza.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI
DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.° DI GIOVANNI RICORDI.

LINDA DI CHAMOUNIX
MELODRAMMA IN TRE ATTI
Parole di G. Rossi
MUSICA DEL M.°
G. DONIZETTI

Sono pubblicati i seguenti pezzi ridotti per Canto con accompagnamento di Pianoforte

Scena e Romanza, *Ambo nati in questa valle*, per B. . . . Fr. 2 —
Coro e Ballata, *Per sua madre*, per C. . . . » 2 50
Scena e Duetto, *Da quel dì*, per S. e T. . . . » 3 50
Scena e Duetto, *Quella pietà si provvida*, per 2 B. » 3 25
Scena e Duetto, *Al bel destin*, per S. e C. . . » 2 50
Scena e Duetto, *Io vi dico che partiate*, per S. e B. » 5 50
Gran Scena del delirio, *A consolarmi*, per S. e C. » 2 50

Verranno in seguito pubblicati gli altri pezzi.

RONDINO
pour le Piano
SUR DES THEMES FAVORIS DE L'OPÉRA
DE DONIZETTI
LINDA DE CHAMOUNIX
PAR
JEAN SIKWA
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. ZAV. CHOTEK
Op. 55. - Fr. 2 75.

LE MÊME MORCEAUX
pour le Piano à quatre mains
Fr. 4 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
DI MILANO

N. 35. DOMENICA 28 Agosto 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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

Il prezzo dell'associazione annua alla *Gazzetta* e all'*Antologia classica musicale* è di Aust. lire 24 anticipate. Pei semestre e pei 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.

« *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 coeur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir.* »
J. J. ROUSSEAU.

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 sperienza dei mali e pel guiderdone dell'encomio 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, Rinuccini, 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 continuate, ecc., furono introdotti nel melodramma. Ora, dappoichè 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 pârlare 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 imitatori 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 giudizii 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 ammaestramento.

Nacque Alessandro in Napoli l'anno 1650; e poichè fatto grandicello mostrava facoltà di buona voce ed ingegno inchinato 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 perciocchè 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 miniera onde derivano i grandi maestri: e come fu detto, rispetto alla pittura, che l'arte dell'orafo 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 discreto uso) deliberò di andarne a Roma per avere ivi agio di imparare quella maniera acconciandosi 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 sè. 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 ardito 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 destatane l'invidia degli altri maestri che allora erano in Roma, conobbe di potersi liberamente commettere al suo genio con isperanza di buon successo.

(*Sarà continuato*).

(1) Veggansi gli articoli sulla Invenzione del melodramma dati in questa stessa *Gazzetta*.

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 è 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, che cioè se insistiamo nel confutare 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 è facciamo perchè siam persuasi essere in essa opinione formolato 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 giudizii di chi vorrebbe a tutta forza dipingerci i giorni presenti come un'invidiabile età dell'oro della musica italiana, dacchè siam 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 e addormentarla 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 letterarii ed artistici non si dedicano a questo difficile, scabroso ma utile ufficio, a quale miglior pro vorremo farli servire?

L'Estens.

non hanno nulla creato che sia destinato ad arricchire il tesoro delle nostre armonie. E decaduta perchè dacchè per il teatro italiano si tacquero 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. E 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 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'intutto.

Bensì verrò parlando delle altre molte forme di ragionamento con che voi propugnate 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 reputate *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 reputate *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 Rosemberg, *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 mischianza 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 vuolsi portare ai loro compositori, l'*Ines di Castro*, la *Pazza per amore*, la *Chiara di Rosemberg*, 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 Rosemberg* (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 nè uomo, nè 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 istromentale. Il suo genere tutto melodico appare men difettoso nel buffo, ma è sconveniente 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'accomunare, verbigrazia, 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*. Oltrechè, 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 giudizj 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 *Sonnambula*, 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 stampaste 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'indizj 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 perspicacia 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'avvedervi, 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 altr'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 oggigiorno, 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 dedurne 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 escandere perchè si ardisce asserire il decadimento dell'arte *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*. Pensate che Rossini si sentirà mortificato perchè v'è chi protesta che la musica venne meno dacch'egli non iscrive più drammi?

Che cosa voless'io dire quando dichiarai che *parlando del decadimento dell'arte m'intesi alludere a que' maestri che dopo Rossini e Bellini comparvero sull'orizzonte teatrale*, già ve l'ho spiegato. M'intesi dire che nessuno di quei tanti che nominate come glorie presenti, e ch'io non rinomінerò per non offendere il loro amor proprio, nessuno ha finora mostrato di saperci tener compenso della perdita di Rossini e Bellini. Se voi opinate altrimenti, ed il vero non giugne a disingannarvi, io non so altro che farvi. Aggradite l'augurio di Don Alonso e fatelo di ricambio anche a me chè ve ne sarò obbligato. Non lascierò del resto di ricordarvi che arrampicate sugli specchj quando interrogate voi stesso s'io pretenda *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 trasecolare. 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 eglino 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 nido colle ali di un'aquila e vi tornò con quelle di una rondine. Nini fece la sua *Maréscialla* 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. Vitali.*

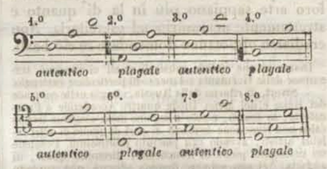
STORIA DELLA MUSICA.

ORIGINE
DELLA MUSICA ECCLESIASTICA

(*V. i N. 33 e 34 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, aggiungono 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 istromentale fu introdotta nel ministero divino. E però presumibile, e così la pensa il dott. Burney, che prima del regno di Costantino, la religion 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'opinion 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 360, 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 costrusse uno a Aix-la-Chapelle per Carlomagno. Secondo D. Bedos di Celles, benedettino, questo fu il primo organo che avesse i mantici in luogo di andare ad acqua (2). Nel 826, Giorgio, sacerdote veneziano, visitò la Corte di Luigi il Clemente e costrusse un organo idraulico ad Aix-la-Chapelle.

Hawkins, nella sua istoria della musica dà la figura d'un antichissimo monumento di Roma ricordato da Mersenne, sul quale si vede un organo. Però l'antichità di questo monumento è messa in quistione da Mason nel suo Saggio sopra la musica di Chiesa. Cassiodoro, che era nato a Squillaci nel 481 e che morì verso il 577, ha descritto gli organi a mantici del suo tempo nella maniera che segue: « l'organo è uno stromento composto di varie canne, 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 dà anch'egli la descrizione dell'organo, e san Girolamo parla di due di questi istromenti; 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 abbiam 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 veggiamo 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, quadruplo, 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 Elfeg, 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 canne 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) Nelle sue *Origines sacrae*.

(1) Vedi *l'Art du facteur d'orgues*, t. 2.
(2) *Acta Sanctorum*, ord. S. Benedict., pubblicati 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. *F.*

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 cangiamenti nella notazione del canto ecclesiastico, senza che però il suo sistema subisse la minima alterazione. Punti, 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 righi (1). Ve n'erano otto o nove e le sillabe erano scritte negli spazii 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 scoppiò nel nono secolo fra la Chiesa greca e la latina impedì alla prima di adottare i cangiamenti 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 semituoni, 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 raccorre di più positivo sull'introduzione della musica nel servigio 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 musici 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 nelle sale 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, anteporremo menzionare con lode la buona esecuzione dei pezzi stromentali, 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 Lichtenthal 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 studii 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 col mezzo di particolare carteggio.

— Sivori, di ritorno dalla Russia, viaggia nelle contrade del Reno e del Meno. Diede 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, direnmo quasi, di audacia. Nel suo suonare domina sempre uno squisito sentir musicale, e per quanto è delle difficoltà, ci pare se ne rida. Avuto riguardo alla giovine età dell'artista, alla sua modestia, al suo amore dell'arte e alla sua nobile ambizione, vi ha luogo a concepire le più belle speranze del suo avvenire.

Ultimamente al teatro di Francoforte si riprodusse il capolavoro di Cherubini *Les deux Journées*. Questa musica sparsa di fresche melodie, malgrado i suoi quarant'anni, robusta di elette armonie e piena di effetto nella stromentazione, 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 filarmoniche deve tener conto chi voglia formarsi idea quanto sia vivo 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 pell'accordo perfetto, per la buona scelta, e per la superiore esecuzione stromentale, 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 fra le altre elette composizioni, vi si eseguì il *Giuda Macabeo* di *Haendel*. A *Friedberg* alcune centinaie 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 le sono tali che se sapeste udirle per apprezzarle, vi farebbero gran senso. Ma bisognerebbe che rinunziaste a sentire dei motivetti e delle frasi solleticanti, 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 Magonza ove i naturalisti tedeschi devono radunarsi quest'anno, si attende già alle prove pel grandioso concerto che ivi deve essere dato in codesta circostanza.

— Listz, così l'or citato giornale, è tornato a Parigi dopo essere stato decorato a Liegi e coronato a Brusselles. « Nel passaporto di Listz, aggiunge, 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 denno 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 stromentale.

— Gli Statuti della tanto rinomata *Accademia della Musica Antica* a Londra, proibiscono l'esecuzione delle opere de' maestri viventi, epperò quell'accademia si affrettò questo passato inverno ad eseguire la Grande Messa in *re minore* di Cherubini per addimostrare 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 Nôtre-Dame sotto la direzione de' signori Poulet e Danjou, addetto alla Metropolitana, era stata ridotta a quattro parti dal secondo dei due valenti artisti or nominati. Essa fu cantata da *trecento* voci scelte, accompagnate dall'organo e da sedici contrabbassi.

— Nella Messa funebre celebrata a Bade per le esequie 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 Sphor *La caduta di Babilonia*.

— L'Opera di Mozart « *Così fan tutte* » venne eseguita a Londra da Lablache, Rubini, mad. Persiani e Moltini, con molto successo. *Gli artisti*, dice un foglio francese, *si elevarono all'altezza delle ispirazioni del maestro de' maestri.* I Giornali inglesi aggiungono: « Di tutte le partizioni che da gran pezza si udirono al nostro real teatro italiano questa e quella che udimmo 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 frascherie, e delle arie di accademia, hanno nuovamente ammirata la profonda ispirazione che fa sì piena di colore e di anima questa musica del gran genere ».

— Ultimamente deve essersi eseguito a Bordeaux lo *Stabat* di Rossini, diretto da Labarre, colle signore Mainville-Fodor, Labarre, e coi signori Inchindi e Dupont.

— La società Elvetica di musica a Losanna ha dato nella vasta cattedrale uno di quei grandi festivals 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 *Paulus* 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 *Monde Musicale* « Alcuni giornali fecero sentire voce che Meyerbeer ricusava di conseguare 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 ispecial 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 disposissimo 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 incomincieranno 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 Walhalla nel prossimo autunno (1).

(1) *Dappoichè la morte rapì Cherubini al mondo musicale, in Inghilterra, in Francia, in Germania, si notò un grande fervore nel volerne riprodurre e applaudire le più elette composizioni. Nella sola Italia, la patria del grande artista, neppur una delle sue Opere, fu tolta a quell'obblio ove da sì lungo tempo si giacciono le più classiche musiche. Assumerebbe un grave incarico e sarebbe chiamato a dire delle poco gradite verità chi pigliar volesse a spiegare le cause di questo fatto.*

(1) *La Walhalla è un Tempio della Gloria, due leghe distante da Ratisbona, fondato da S. M. il Re di Baviera, ove sono collocati i busti di più centinaja 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 MANDANICI
Fr. 1 50.

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 DI MILANO

N. 36. DOMENICA 4 Settembre 1842.

« *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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

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.° 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.

IMITAZIONE SUBBIETTIVA.

(*Vedi i fogli* 19, 22, 23, 24, 26, 28 e 34).

MERCADANTE

Finale del *Giuramento*.

XXXVIII. Elaïsa 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 Elaïsa 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 sagrifizio 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 Elaïsa 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 Elaïsa 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 Elaïsa di aver riportato sul cuor dell'amato una tale vittoria per cui ogni suo palpito d'amore dovrà ricondurgliela 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'Elaïsa personificato. Il tono non passa al minore che all'addio di estrema dolorosa separazione.

Abbiamo accennato questo tratto: si esamini pure tutta l'Opera, o ad eccezione di alcune sconnessioni e durezze d'armonia in cui cadde l'autore forse per troppo desiderio di novità e di una forza spesso soverchia 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 sè, 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 uno almeno trascegliere 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, nè 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 invido 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 proprii 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 soffrendo 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 potè salvarsi e fuggire di là. Testimonio del fatto e dolente del perduto fratello, Lurcanio accusa al Re Ginevra come impudica, la quale secondo le 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 soffrendo che essa ne debba morire, nè presentandosi, già quasi spirato il termine, altro campione, risolve difenderla; perlochè 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 sommamente drammatica. Il guerriero che sta per esporre la sua vita a sostenere l'innocenza di Ginevra si fa qui suo accusatore, e colle minaccie 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 » dic'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. Nè 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, deh non lasciarmi. » Notate di quai 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'*a 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-

(1) Per quel che è dell'istromentazione (che a noi in questo *Giuramento* sembra piena di magistero scentifico non solo ma ed anco in più luoghi ispirata dalle più fine intenzioni drammatiche) non possiamo ommettere una singolare osservazione critica. Perchè mai il dotto e riflessivo Mercadante potè 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 portata 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 romore 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.

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; imperciocchè le arie che fino allora non avevano un ritmo ben definito e senza più erano espresse con gretta 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, avvegnachè per opera del Carissimi prendesse un andare più musicale, fu però dallo Scarlatti reso più nobile, e molto acquistò di bontà e di efficacia per lo sostegno adattatovi 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 modulare il recitativo e di istromentarlo, 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 noja 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. Nè 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 allogate 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 que' di gli fosse opposta la menda di degenerare in modi convenienti alla musica profana, querela che abbiam 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 1723 per le sponsalizie del principe di Stigliano; fra i madrigali, quello a cinque voci: *Con mio dolor non languire*; e fra le cantate, l'*Arianna* e la *Stravaganza*.

Si conoscono ancora di Alessandro due tomi di suonate per cembalo. Ma il genere di musica nel quale deve l'arte riconoscere 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*. Ne prima dello Scarlatti aveva la musica italiana ottenuto il favore e la preferenza presso ogni altra nazione, onde si vuol rettamente 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 1734, 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 baciare 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 il 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, nè mai lasciò il suo prediletto suono dell'arpa nel quale fu sempre valentissimo esecutore: e attesta il Quanz 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 serii 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 cagioni che vano ora sarebbe l'enumerare, si è distinto il tenore sig. Guasco. Egli è lodato per un porgere naturale, scevro 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 cli egli non guasta con isforzi di cattiva scuola, è anzi tutto gradita una tal quale spontaneità che non lascia scorgere nè la fatica nè lo studio. - A questo scopo debbe tendere principalmente ogni arte consecrata al diletto e alla comozione. Un altro pregio del sig. Guasco è l'intonazione, alla quale egli è fedele per abitudine; chè 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 si bravamente di moda ai nostri gloriosi giorni musicali. Ci par singolare cosa di dover compartire elogi ad un primo tenore della Scala per la buona intonazione! è 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 sè 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 sè dell'importanza che abbiam 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 sè stessi, e facendo, come si suol dire, l'indiano, ne profittino 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 smaniato 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, scarmanarsi, 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 scarmanarsi, tutto quel spingere di voci a mo' di singhiozzi e di gemiti, non sono che cose di artifizio, 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 aggiugneremo che ne sembra dovere osservare nello spartito alcune ineguaglianze 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 errano 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 istromentazione. 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 Operuccie 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 *Vestale*, avrà bensì osservato la grand'arte di essere veracemente inspirato 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 Rivali*), 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 cosi 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.

TEATRO RE.

Altri cenni intorno al *Lazzarello* del maestro MARLIANI.

Lo scorso mercoledì ebbero fine le recite melodrammatiche del Re, che volsero a compimento con sufficiente fortuna. Vi si diede per ultimo spartito il già annunziato *Don Desiderio* del principe Poniatowski, che merce al talento comico del sig. Gennaro Luzio potè sostenersi per qualche sera. - Di tre nuovi spartiti che ne furono presentati, il solo *Lazzarello* di Marliani, si sostenne per le reali bellezze della musica, abbenchè eclissato in buona parte dalla meschinità del libretto, e dalla mancanza dell'esecuzione vocale. Ed abbenchè noi abbiamo già parlato del merito estetico di quest'opera, crederemmo cosa ingiusta l'ommettere un esame breve sì, ma dettagliato anche intorno al lavoro puramente *musicale*, del quale non abbiamo toccato che di volo.

La sinfonia è lunga, ed abbenchè intessuta di alcune particelle dello spartito, manca assolutamente del colore leggero e gaio che gli si doveva; la condotta abbenchè non nuova, è tuttavia buona e sicura.

Il coro d'introduzione è senza pretesa; perciò passiamolo noi pure in silenzio.

Piena d'affetto è la cavatina di Lazzarello, elegantissimo ne è lo stromentale.

Or veniamo a quella vaga canzone, che è infatto la *Xacarilla*, ben degna di farsi titolare del suo spartito. V'ha alcuno che la vuole non originale del Marliani, ma nazionale spagnuola; sia quello che meglio si voglia, certo è che questa canzone, come qui fu trattata dal compositore, è uno di que' pezzi che ben di rado scorrono giù dalla penna anche dei primi nostri compositori. V'ha novità, freschezza, leggiadria di motivi; eleganti giri armonici, un seguitarsi continuo di modi maggiori e minori, con brio, affetto, libertà di forme e nessuno stento. Tutta la parte dell'orchestra è trattata a tocchi delicati, nobili, sicuri, matematicamente economizzata e poeticamente concepita ad un tempo stesso. Ogni lode di questo pezzo, che è pur lungo e che aggirasi sempre su un tempo solo ed *imperfetto*, ogni lode, lo ripetiamo, non è esagerata.

Nulla avvi di rimarchevole fino al terzetto che precede il primo finale, il quale terzetto brilla nel primo tempo per vivace movimento d'orchestra, e nella cabaletta per bella e vaga disposizione di parti, e per una melodia, che unisce ad un'impronta leggerissima e quasi aerea, una cotale strana incertezza di ritmo, che in luogo di defraudarne, aggiunge vaghezza al pensiero, e l'impronta di novità.

L'Olivier e la Goggi l'accentavano con molto garbo e leggiadria.

Di bel carattere apresi il finale col breve coro in *la bemolle* « *Della notte nel mistero* » che bene si conduce all'altro improntato di facile cantilena « *Sul vostro ardir confidamo* ». L'effetto straordinario prodotto dalla breve canzone di Lazzarello che succede, era dovuta a parer nostro in gran parte al franco e vezzoso accentare della Goggi; egli è vero che il pensiero principale è facile, scorrevole, ma non è nuovo, nè nel canto, nè nello istromentale. Esso però cade assai a proposito e gli danno molto vezzo e affetto al *maggiore* della strofa quelle belle note tenute de' primi violini che sovrastano or d'una terza or d'una sesta al canto.

Se questa canzone non ha il merito di lavoro della prima, ne ha però l'effetto, che è pur merito della scienza nel fare del compositore. Un altro breve largo in *do* nello stesso finale è meno stimabile, e sembra più aggirarsi su dettagli anzichè su un concetto primitivo e deciso. L'istessa pecca potrebbe riscontrarsi nella stretta, che racchiude nondimeno di belli artifizj di contrappunto e qualche bel giuoco di parti.

Del second'atto abbiam poco a dire. Non v'hanno pecche, ma non v'hanno neppur gemme. Manca il mezzo principale, ch'è quello di cattivarsi l'attenzione. Però alcuni vivi pensieri nello stromentale riscontransi qua e colà, come sarebbe nel bel primo tempo del duetto tra Rita e Sancio, e nel primo ed ultimo del quartetto. L'applaudita cabaletta dell'altro duetto, Lazzarello e Sancio, doveva il suo effetto pure alla bella e disinvolta pronunzia della signora Goggi; e così anche l'ultima aria, se godette un po' di fortuna, fu merito più ch'altro della gentile esecutrice.

Ripetiamo però e concludiamo che in questo spartito v'hanno assai buoni fatti e molte belle sfuranze, e che sarebbe desiderabile per l'arte, che del sig. Marliani si facesse buon conto da' nostri signori appaltatori, come di persona, che oltre a naturale istinto, dà saggi di grandi studj attinti a' sommi modelli.

A. M.

VARIETÀ.

— La *Gazzetta Musicale* di Parigi nel render conto, in una *Rivista Critica*, delle nuove composizioni stromentali pubblicate dall'esimio violoncellista sig. Franco-Mendes, esordisce al suo articolo con queste parole che a noi paiono dettate da giustissimo sentimento dell'arte: « On ne saurait trop louer les Artistes en possession de charmer le public par un talent rémarquable d'exécution et pour qui les triomphes sont chose facile à obtenir, de savoir resister au torrent des caprices et des fantaisies sur les pauvretés en vogue pour se livrer au culte de la musique sericuse, de l'art véritable. Combien de natures aujourd'hui richement douces qu'un deplorable talent de virtuose a egarées, et qui enivrées par d'éphémères succès, consument le meilleur de leurs forces et de leurs facultés dans des ouvres plus éphémérés encore, tandis qu'elles eussent été capables de conceptions, si elles eussent sagrifié a quelques années de patience et de travail, quelques hâtives satisfactions d'amour propre! »

Le parole che la *Gazzetta Musicale* di Parigi qui dirige agli autori di musica da camera potrebbero benissimo venir rivolte tra noi a tanti nostri compositori teatrali, i quali, scritturati che sieno per scrivere delle *Opere*, la loro briga principale non è il far bene ma il far presto, non il comporre per ottenere il voto durevole de più severi intelligenti, ma per carpire il favore della frivola moltitudine.

Ed è per questo che si spesso vediamo dimenticati dopo pochi mesi tanti spartiti apparsi sulle scene festeggiati da un menzognero clamore, e da un entusiasmo prezzolato.

— Nel primo semestre di questo anno 1842 furono pubblicate in Germania 1354 Opere musicali.

Per Orchestra	42
Violino	65
Violoncello	26
Flauto	30
Varj stromenti da fiato	16
Chitarra	20
Pianoforte con accompagnamento	53
Pianoforte a quattro mani	113
Pianoforte solo	345
Danze per Pianoforte	138
Marcie per detto	8
Metodi per detto	3
Organo	41
Arpa	3
Fisarmonica	40
Musica sacra	67
Canto con accompagnamento	16
Canto a più voci	70
Opere in musica	54
Canto solo	234
Metodi per canto	5
Opere teoretiche e giornali	28
	1354

— Nella più antica *Gazzetta Musicale*, incominciata a Lipsia nel 1736, leggesi nell'anno 1746 una notizia da Dresda, che dimostra quanto Federico il Grande favorisse la musica. Questa notizia, della cui verità non è punto da dubitare, dice quanto segue: « S. M. il Re di Prussia, « avendo fatto il suo ingresso a Dresda dopo la battaglia di Kesselsdorf, fece ordinare col mezzo di un suo « ajutante generale al maestro di cappella Hasse, di « far rappresentare nella sera susseguente la sua nuova « opera *Arminio* al regio teatro, locchè difatto ebbe « luogo il giorno 19 dicembre del 1745, coi balli analoghi, e S. M. manifestò il suo piacere particolare « sulla musica, sull'esecuzione, ed encomiò molto la « prima donna, l'illustre Faustina Hasse (nata Bordoni). Durante il soggiorno di S. M. a Dresda, cioè « dal 18 al 27 dicembre, non mancò mai in nessuna « sera la musica di camera ne' suoi gabinetti. Vi cantarono per lo più la sullodata Faustina e il musico « Bindi. La cosa più rimarcabile si è, che in queste « serate musicali il Re stesso eseguì ogni qual volta tre « pezzi sul flauto, accompagnati dal maestro Hasse sul « cembalo, e S. M. eccitò l'ammirazione degli uditori, « massime nell'esecuzione dell'adagio. Il sig. Quanz, « il quale, come è noto, insegnava il flauto al Re, assicurò che S. M. abbia composto più di 300 *a solo* « per quel istromento. Il maestro Hasse n'ebbe per « regalo in questa occasione un prezioso anello e 1000 « talleri. Chi non vede che S. M. grande nella guerra, « grande nella pace, grande nel governare e grande nelle « scienze, non è pur grande nella musica! Evviva *Federico il Grande!*

NOTIZIE VARIE.

— In una supplica presentata al Ministro dell'interno di Francia dagli Allievi premiati del R. Conservatorio, e appoggiata dal Direttore del Conservatorio stesso, il sig. Auber, all'oggetto di ottenere l'erezione, di un terzo teatro musicale (Vedi la nostra Gazzetta, N. 32 e 33) si leggono fra le altre le seguenti frasi:

« Il Governo spende rilevanti somme all'uopo di educare e mantenere ne' compositori al Conservatorio; esso manda a sue spese i primi premiati a Roma per il perfezionamento ne' loro studi, e questi primi premiati al loro ritorno, veggono d'ordinario intercludersi l'avvenire che vien loro promesso, per la impossibilità in cui si trovan posti di mettere a profitto i loro studii a cagione della mancanza di teatri musicali sui quali prodursi ».

Queste poche parole daranno a fare delle serie riflessioni anche ai nostri giovani compositori. Quanti tra essi che pur si sentono chiamati dal loro genio a percorrere una fortunata carriera son condannati a languire nella dimenticanza, nell'ozio e fors'anche nel bisogno, per l'impossibilità in cui si trovano di produrre i loro primi saggi al pubblico e ottenerne gli incoraggiamenti che potrebbero meritare. E noi sappiamo in fatti di molti compositori esordienti i quali o ributtati dalle difficoltà che si incontrano a por il piede per la prima volta sui teatri di cartello, i soli ove potrebbe essere loro assicurata una felice interpretazione per parte dei cantanti, dell'orchestra, ecc., o spaventati dall'idea di vedere la loro musica di primo esperimento rovinata nell'effetto da un'esecuzione infelice sulle secondarie scene di provincia, per la più spiccia rinunziano all'arringo melodrammatico, e si rifugiano nella professione ingrata e soporifera dell'insegnamento. Tra costoro v'ha molti che non riescirebbero bene sulla scena perchè non dotati nè di estro nè di dottrina sufficiente; ma taluno, confuso nella turba, sarebbe pur tale da emergere, ove le necessarie condizioni d'incoraggiamento non gli mancassero... Gl'Impresari nelle cui mani stanno al presente i destini del teatro musicale italiano, non sono di certo gente da saper scegliere dal mazzo codesti eletti, e porli sul piedestallo della gloria. - Adunque che ne avviene? -

— La *Melodia*, nuovo giornale di musica parigino, annunzia prossima la pubblicazione di un gran studio di solfeggio su tutte le chiavi ed anche con trasporto di chiavi, di A. Panseron, professore di canto al R. Conservatorio di Parigi.

— Leggiamo nell'*Osservator Belgio*, del 7 agosto, non pochi elogi compartiti alla direzione del Conservatorio di Brusselles pei notevoli progressi che ivi si fanno nell'insegnamento stromentale. Queste lodi sono in gran parte dovute al sig. Félis animato da tanto zelo pel lustro di quella Istituzione che ormai contende il primato alle altre di simil natura che al presente sono stimate principali in Europa.

— Le Autorità municipali della Comune de la Villette, in Francia, hanno presentata una istanza al signor Auber, Direttore del Conservatorio di Parigi, onde ottenere un *Giuri* musicale incaricato di aggiudicare dei premii nell'occasione di un concorso che ebbe luogo, giorni fa, tra le bande musicali di cinque reggimenti di linea. Il sig. Auber nominò membri di questo *Giuri* i signori Ciraffa, Panseron e Meiffred professori del Conservatorio. La gara musicale fra le cinque diverse bande fu molto lodevolmente subita, e il primo premio consistente in una ricca medaglia d'oro fu riportato da quella del 35.° che si distinse per grande precisione, accordo delle parti perfetto, e squisito modo di colorire. Il Direttore di questa banda è certo signor Joinville, valentissimo professore di musica. - Abbiamo accennato questo fatto onde valga quale prova, fra molte altre, che la musica stromentale è assai stimata in Francia.

— La statua di Mozart venne fusa in bronzo a Monaco Essa arriverà quanto prima a Salisburgo, patria dell'illustre compositore, ove, come è noto, si celebrerà al più presto la solennità della sua inaugurazione.

— Listz e Ernst si propongono di recarsi a Salisburgo per assistere alla festa che ivi si deve celebrare in onore di Mozart. La Francia e la Germania musicale avranno dei degni rappresentanti a questa solennità artistica. Brameremmo sapere chi tra gl'Italiani distinti nell'arte vi interverrà per poterne dare contezza a' nostri lettori.

— Dai fogli tedeschi si rileva che al teatro reale di Berlino è addetto un personale di 1900 individui dei due sessi.

— Ultimamente fu dato a Brusselles il *Mosè* di Rossini con molta accuratezza ed impegno; epperò la riuscita fu pari al merito di quella musica di classica bellezza. Non sono mai abbastanza lodati quegli intraprenditori teatrali i quali dovendo riprodurre i capolavori dei più rinomati compositori, non ommettono cure nè spese a far sì che invece di scapitare, per colpa di una cattiva esecuzione, nel concetto del pubblico, riconfermino invece la splendida fama in cui sono tenuti. E all'incontro si meritano, a nostro credere, il maggior biasimo quegl'altri, che poco curanti dell'onore dei poveri maestri lontani ne riproducono le Opere più applaudite in si riprovevole guisa che per poco non è messa a rischio anche la musica di incorrere que' segni di condanna che dovrebbero essere riservati solamente ai cattivi esecutori.

— A Riga, un maestro tedesco, il sig. Dorn, vantaggiosamente conosciuto per alcune graziose melodie, produsse una nuova Opera intitolata *Das Banner von England* che ebbe ottimo successo e molte rappresentazioni. Il giornale officiale di Riga pretende che questa Opera sia un capolavoro destinato a vivere lungo tempo al pari delle migliori partizioni di Mozart e di Weber, e che ove fosse stata data a Parigi o in qualche città primaria di Italia tutto il mondo stimerebbe il sig. Dorn come il primo compositore de' nostri dì.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI
DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.° DI GIOVANNI RICORDI.

NABUCODONOSOR
Dramma lirico di TEMISTOCLE SOLERA
MUSICA DEL M.°
GIUSEPPE VERDI
Sono pubblicati diversi pezzi ridotti tanto per Canto con accomp.° di Pianoforte, che per Pianoforte solo.
NB. *Gli altri pezzi a compimento dell'Opera stanno sotto i torchj per essere pubblicati in breve.*

BALLADE
pour le Pianoforte
PAR
TH. DÖHLER
Op. 41 - Fr. 2 50.

CANZONE SENZA PAROLE
composta per Pianoforte
DA
T. DÖHLER
Fr. 1.

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 DI MILANO

N. 37. DOMENICA 11 Settembre 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.° 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.° 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 varii 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 nè descrittiva, nè imitativa, nè altro che a forza le si vuole attribuire da un'estetica trascendentale non ancora allignata tra noi, nè 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 musico-teatrale, 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 dissopra 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 discoprire e comprendere i quali vuolsi una tale finezza e cultura di spirito ajutate da sì viva immaginativa e penetrazione che troppo difficile è trovare negli uditori ordinarii, 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 artifizio 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 sè accoglie e contempera le doti più naturali che acquisite, di gusto e di fino 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 stromentali 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 sè 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' corifei della scuola napoletana; la profonda ispirazione drammatica di Gluck, gli svariati e pittoreschi effetti stromentali di Haydn, il magistero armonico di Hasse e di Haendel, e tutte le più sapienti squisitezze proprie della scuola alemanna, sono in modo sì meraviglioso assorellate e commiste che, a debitamente gustarle, comprenderle e sentirle, è duopo appunto possedere l'insieme delle doti di criterio, di gusto, di coltura 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 sfolgorante 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 coltura 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 sviluppamento 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 Vicegerina, 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 seguì nella grand'aula di questo I. R. Consevatorio la consueta annuale accademia, dedicata a rendere solenne la distribuzione de' premj a quelli tra gli allievi che ben meritarono nel corso degli studj. L'adunanza fu, come sempre eletta e numerosissima; ed acclamatissimi furono tutti i pezzi musicali offerti a ricreamento dell'uditorio e ad esperimento della valentia degli alunni, sui quali si profittevole e si benignamente si versa 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 Vercelli, 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 stromento suoni sempre soavi, e quello di adoperare un metodo di comporre che, anzichè alle malagevoli difficoltà, mira a creare una dolce ed attraente melodia. Festeggiato poi sovra tutto fu un duetto di Donizetti nell'Opera *Maria Padilla*, cantato dalle alunne *Pecorini* e *Bolza*. La venustà, 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 adopera 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 *Saffo*, 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 battimani 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 stromento, che detto si sarebbe che ambedue fossero mossi da un arcano prestigio. Chi non ha udito non può farsi un'immagine dell'esito stupendo ch'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 giudicati meritevoli di questa onorifica ricompensa. E furon premiati

Nel bel Canto.

Pecorini Giovannina, di Piacenza.
Bolza Luigia, milanese.
Mazzocchi Luigi, di Piacenza.

Nel Violino.

Arditi Luigi, vercellese, anche con menzione onorevole nella Composizione, come studio accessorio.
Jotti Luigi, milanese.

Nel Violoncello.

Quarenghi 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, soprattende 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 offerire. *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 sì fatte cose alla cieca. Nè 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 *hypate* ossia *si*, e *parypate* ossia *do*, le quali per mezzo della corda *re*, aggiunta precedentemente da Lino, compivano l'eptacordo, 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 raddolcì i costumi del suo tempo e rese gentili que' popoli barbari fra' quali viveva. Lino, discepolo d'Orfeo e maestro d'Ercole (quel medesimo che aggiunse una corda alla lira) è del pari avuto per uno de' più grandi musici 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 Anfione, figlio di Giove e di Antiope. Si narra che avendo costui innalzato un altare ad Ercole, ebbe da questo dio in dono una virtù così straordinaria, che al suono della sua lira le pietre da sè si mossero e ne furono senza opera d'uomo fatte le mura di Tebe. Amfione 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 Tantalo.

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 istoriche 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 viveva.

L'epoca della guerra di Troja, del pari che quella di tutti gli avvenimenti preceduti 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 quistione, 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, perchè, quantunque non si parli di canto senza stromenti, 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. Puossi 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 religiose 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 e' 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 inspirati.

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 Talete 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 istorico; 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*, l'*Armazio*, il *Carrulo* o l'aria de' carri, e lo *Spondeon* o il *Libazio*.

Olimpio fu seguito da Terpandro, inventore della nota (670 anni prima di Gesu 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 Minerme di Smirne che fioriva in sul cominciare del sesto secolo avanti Gesù Cristo.

A quest'epoca, siccome avvisa Campbell, la poesia e la musica ajutavano 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. Oggidì, 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 dispoticamente la melodia, e l'invenzione d'un nuovo metro dovea 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 dalla lirica poesia.

I poeti lirici principali della Grecia sono Alemane, Stesicore, Alceo, Saffo, Simonide, Ibico, Bacchilide, Anacreonte, Callistrato, Arione e Pindaro. Essi si succederono l'uno all'altro durante lo spazio di ben dugent'anni, ed arricchirono la patria delle opere loro.

ESTETICA MUSICALE.

DELLA POESIA DRAMMATICA.

CENNI.

(*Vedi i fogli* 19, 22, 23, 24, 26, 28, 34 e 36).

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 ci 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 ristringersi, ponendo e nel ritmo poetico e nella direzione e nella scelta delle parole massima cura, affinchè 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'espression dell'affetto a far ammirare le qualità diremi 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 ele 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 taute goffaggini 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 iræ*, allo *Stabat Mater*, ed altri della qualità eminentemente musicale e, dicasi pure, veramente poetica che intrinsecamente posseggono. - Fra una poesia calda d'affetto, sebbene di non bella dizione, ed una forbita ma fredda, sceglieremmo 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 si che il vizio si mostri odioso anche quando trionfa, che s'ami la virtù anche soccombente, 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 ei 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 buoni drammi 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 semiserii 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. Boucheron.

NOTIZIE VARIE.

— Al teatro dell' Opera Comica di Parigi fu dato un nuovo melodramma in un atto intitolato il *Consiglio dei Dieci*, il quale riuscì piuttosto fortunatamente. Le parole sono de' 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 individuale giudizio di tutti i pezzi che costituiscono la nuova produzione, concliude ch' essa non farà veramente fare un gran passo all' arte musicale, nè alla drammatica, ma occuperà nondimeno nel repertorio un posto che non sarà tra gl' infimi.

Di simili opere il teatro italiano è già da molto tempo fecondissimo. Le mediocrità sembrano aver occupato il posto delle creazioni del genio. Molti sono gli spartiti che al 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 ne' varj paesi si vedrà che se 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 dovizie. 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, nè dalla medesima penna. Checchè sia per divenirne, chi voglia tener conto delle inconseguenze de' giornali e de' loro demagoghi, prenderebbe a numerar le miserie di questo mondo di errori.

— 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 le ali delle silfidi possono sottrarre dai vincoli che si contraggono con questa umana famiglia che chiamasi positiva, e mai non l' è tanto come allorchè trattasi d' interesse.

La *France Musicale* racconta a proposito di questa ballerina che prima di ripartire per l' America, passò da Londra a Vienna per passarvi alcuni giorni. Un degli antichi suoi compagni che l' avea veduta in Inghilterra narrò che la Fanny dell' *Opera* era prodigiosamente cangiata. Ella prese de' modi di alterezza che la rendono quasi intrattabile. Una delle sue amiche, che ultimamente l' avea 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 abbian 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 nondimeno 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, perchè non daranno un esito eguale gli altri capolavori nostri che non sono in merito inferiori alla *Lucia*?

— Salisburgo 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 25 colpi di mortaretti avranno annunziato 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 corteggio festivo, precede una banda musicale, seguono le compagnie de' minatori del Dürrenberg, le corporazioni di Stato, i muratori e tagliapietre stati impiegati 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 unirvisi; finalmente una banda musicale. Il corteggio si muove dalla piazza del duomo per varie 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 alemanno. Colle ultime parole del discorso s'abbasserà 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 *Clemenza di Tito* di Mozart con accompagnamento istromentale 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 dal maestro di Cappella di Corte bavarese 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 Hasselt-Barth e Stöckel-Heinefetter, i cantanti signori Staudigl, Diez e Lutz. Verso la mezzanotte della prima festa gli studenti di questa città eseguiranno una processione al chiaror delle torcie sulla piazza di San Michele coll' accompagnamento di stromenti da fiato; in fine illuminazione del monumento con fuoco del Bengala, nel mentre che si sentirà rimbombare ne' vasti spazj 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 passeggiate al castello *Leopoldskrone*, ove avranno luogo regate. Nel terzo giorno volo areostatico verso le saline; giuochi 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 Mirabello.

Il monumento di Mozart qui recato 15 giorni fa dalle celebri officine di Schwanthaler e Stiegelmaier eccita la ammirazione e la gioja di tutti che lo videro. Migliaja 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 pure, ambo i mentovati artisti creatori di esso, acquisteranno il diritto di cittadinanza d' onore di questa città, e si pretende che gli analoghi diplomi siano capolavori di calligrafia.

— Altra del 2. — Più che si avvicina la festa di Mozart, con maggior sollecitudine e fretta si puliscono le strade e si dipingono le case e le stanze. La città è innondata 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 offellerie lire, busti, statue di Mozart fatte di cioccolata, zuccaro e marzapane; nelle botteghe d' industria di galanteria, di stampe, cappelli, cuffie, berretti, cravate, bottoni, di Mozart, anelli coll' 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 madri promettono di far chiamare *Amedeo* o *Amedea* 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 distinti di ogni ceto e condizione arrivarono già perfino dall' Inghilterra, dalla Francia, Italia e Russia. Numerosi rappresentanti delle più lontane corporazioni musicali, come p. e. inviati de' conservatorj ed accademie di Pietroburgo, Varsavia, Roma, Vienna, Praga, Francoforte, ecc. Dopo l' arrivo della signora Hasselt, la signora Heinefetter annunziò, che non potrà comparire alla festa.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI
DELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.° DI GIOVANNI RICORDI.

LINDA DI CHAMOUNIX
Melodramma in 3 atti di G. Rossi
MUSICA DEL M.° CAV.
GAETANO DONIZETTI
Sono pubblicati diversi pezzi ridotti per Pianoforte solo, compresovi 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 Pfte a 4 mani
DA
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. HERZ, e per Fisarmonica e Pianoforte (o per 2 Pianoforti) da G. LICKL.

SAFFO
MUSICA DEL MAESTRO CAVALIERE
G. PACINI
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. CROFF
Fr. 3 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. 5.

Beautés des opéras de Bellini
Petites Fantaisies faciles 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. 1 75.
NB. *Gli altri numeri a compimento stanno sotto i torchj.*

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 DI MILANO

N. 38. DOMENICA 18 Settembre 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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

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.° 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.

LA MUSICA
CONSIDERATA COME ARTE MONUMENTALE.

Se il magistero delle arti non ad altro potesse servire che al passatempo, ai diletti della generazione 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 soffrente 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 prediletta delle creature.

« L' effigiate immagini
« Son favella possente
« Al popol, che da secoli
« 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 indelebilmente, 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 pensiero alle speranze avvenire, se nulla fosse per esso il passato, nè 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 sè lasciato avessero. La storia conserva le memorie; ma la storia non avrebbe autorità, se ad attestarla non sorgessero i monumenti. 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 passate: e le arti e la storia degli uomini, la natura e la storia delle opere divine si fondono in un libro immenso di verità che lo spirito concepisce, e il sentimento approva e conferma.

Le arti acquistano il carattere solenne monumentale quando ricordano notevoli fatti e illustri uomini, quando ritraggono l' indole e il carattere dei popoli e dei tempi, e quando finalmente segnano il progresso della civiltà.

Le arti hanno tutte una particolar attitudine 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 particolar modo a ritrarre il carattere dei diversi popoli, 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 gotiche, dalle pesanti colonne sottoposte a più pesanti trabeazioni, che l' indiano scava nella rupe, alle volanti tettoje cinesi, e vedrete quante svariate forme riceva dal diverso 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 sembre-« 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 monumenti 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 volgeste il pensiero.

« Oh! perchè non si può dare all' effetto « dei suoni la solidità dei macigni!!! » Dicevami 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 memorie insufficienti a farceli pure immaginare.

Oh! perchè almeno non si tenta di preservare 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 Germania, 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 esistenza morale privandoci di tanta parte di memorie?

Quella musica è antica, è totalmente diversa 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 differenze 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, possiamo conoscere le più intime graduazioni dei sentimenti delle umane generazioni; che quest' arte può divenire in alcune circostanze il testimonio più sensibile, più irrefragabile 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 meu potente, da circostanze insomma tutte proprie dell' artista compositore.

A combattere tale obbiezione, ove venisse fatta, noteremo in primo luogo che l' artista compositore non vive sott' altre influenze che quelle sotto cui vivono i suoi contemporanei, epperciò ritrae necessariamente in sè stesso il carattere comune. Quindi faremo osservare che il più gran genio per essere inteso e ottenere l' applauso del suo tempo deve farsi interprete dei sentimenti comuni. Che perciò stesso ov' egli precorresse un' altra età non sarebbe inteso e non avrebbe onore qual si merita se non se dai posteri. Ciò che accadde 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.

Nè ciò sarebbe senza molto vantaggio dell'arte nostra; poichè 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.

Nè temiamo asserire che la nostra musica melodrammatica non potrà dirsi aver toccato il sommo grado di perfezione finchè 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 sceglieremo, quale rifiutare come immeritevole di attenzione?

Quella dei maestri più celebrati, perchè questi furono indubitatamente i migliori interpreti del loro tempo; quella poi del popolo che si riferisce ad interessanti avvenimenti perchè 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 obbliare il sentimento, e sagrificare l'affetto alla loro ambizione: scrissero essi per sè, non per gli altri, nè 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 sè! R. Boucheron.

STUDJ BIOGRAFICI.

GIOVANNI WOLFANGO MOZART.

(*Vedi il N. 37 di questa* Gazzetta)

Giovanni Wolfango Mozart (1) nacque a Salisburgo il 27 gennajo del 1756. Non mai 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, allorachè suo padre, Leopoldo Mozart, distinto maestro di musica, imprese a dar lezioni di musica alla sua sorella maggiore (1). Da questo momento tutta l'attenzione del piccolo Giovanni Wolfango fu rivolta al pianoforte. Spesse volte ei cercava le terze colle sue piccole mani, e se gli accadeva di trovarne manifestava la propria gioja 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 dettatura! 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 dai 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 Wolfango, il quale all'età di sei anni eseguì 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 sè 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 Wolfango si pone a sedere accanto a Schachtner, armato del suo piccolo violino, e pretende raddoppiarne la parte, malgrado le rimostranze 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 cessa dal suonare, e il piccolo Mozart va sino al fine dei tre Trio senza punto esitare.

Nel mese di Luglio del 1763 Leopoldo Mozart intraprese un lungo viaggio fuori della Germania coi suoi due figli. Monaco fu la prima città ch'essi visitarono. L'entusiamo 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, Maneim, Magonza, Francoforte, Coblenza, Colonia, Aquisgrana, Brusselles, 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 (1).

A' nostri giorni, malgrado i prodigi che da tanti anni in poi hanno stancata la pubblica attenzione, un fanciullo dotato dello straordinario ingegno conceduto dalla natura al piccolo Mozart, appena si sporgerebbe 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 Fessè, 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. Wolfango 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 proferito in tutte le conversazioni di Parigi come quello di un genio raro. Però il padre di Wolfango mentre si compiaceva delle carezze e dei baci che si prodigavano a suo figlio, si lagnava che i guadagni non andavano del pari e si risolse di trasferirsi a Londra (2).

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'Handel 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 15 mesi, e continuò le sue trionfali peregrinazioni, destando dappertutto il piccolo Wolfango un'ammirazione e un entusiasmo che quasi saremmo tentati a credere esagerati. Al fine dopo tre anni di

(1) Abbiamo tratto le seguenti notizie dalla grande Opera biografica del sig. Fétis, e le arricchimmo di altre raccolte in altri scritti.

(1) Maria Antonia Mozart. Alcuni anni fa ella viveva ancora a Salisburgo e all'età di settantasette anni aveva perduta la vista.

(1) Da altri scritti riguardanti l'infanzia di Mozart, raccogliamo ch'egli possedeva una grande disposizione agli studii 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 soleva 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* potè riprender gli studii 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 Wolfango allora in età di dodici anni, suonò di pianoforte alla presenza di Giuseppe II e tanto lo stupefece, 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).

Guarito da una breve malattia subita a Olmütz tornò Wolfango 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 susseguente ei lo passò in patria ove attese ad imparare la lingua italiana nell'intenzione di fare un viaggio nella nostra Penisola. E in fatto ei 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 sì 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 coniavano in suo onore, le accademie gli spalancavano le loro porte, e i più dotti maestri delle severe scuole di Bologna e di Roma riguardavano attonite 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 *Miserere* 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 dimenticar 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 potè rappresentarsi a Vienna.

(2) A Roma, colla mediazione del Cardinal Pallavicini, il giovinetto Mozart venne insignito del diploma di Cavaliere dello Speron d'oro. Però, sebbene della sola età di quattordici anni, ei comprese che il più eletto suo distintivo sociale era il suo medesimo talento, e non volle mai decorarsi dell'insegna, ottenuta senza ch'egli personalmente ne facesse domanda.

(3) Questa Antifona venne riprodotta dal Dott. Lichtenthal nel pregevole suo opuscolo di recente pubblicato col titolo *Mozart e le sue Creazioni*. Di questo opuscolo avremo a giovarci 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 adolescente 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 si 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 proprii, 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' ISTROMENTAZIONE.

ARTICOLO VII.

(*Vedi i fogli* 5, 8, 10, 19, 21, 25, 26, 27 e 32).

Il corno è uno stromento 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 senz'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 oggidì 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 ottener 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 dovrebbono 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 *Freyschütz* 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; nè 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 carpirne 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: Mehul 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 tuoni, 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 tuoni 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 tutti ne 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 vogliano impiegare che i suoni aperti, collo scambio de' pezzi che costituiscono i tuoni 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 ajuta l'emissione delle note acute ed hanno tanta facilità a montare quanta difficoltà a discendere; 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 sicurtà i pedali sul *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 subitano 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*, *Eryanthe* e *Freyschütz*, 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 imaginare. 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 di Genova e Torino, 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 un Cherubini, un Auber, un Paër, 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 Gioachino Rossini, che pochi giorni prima era stato insignito da S. M. il Re di Prussia del nuovo ordine del merito, alcuni suoi affezionati, per festeggiarne il giorno onomastico nelle ore pomeridiane lo sorprendevano con varj trattenimenti. Consistevano questi nell'ascensione di un gigantesco globo areostatico e nella accensione di bellissimi fuochi artificiali. Poscia da un eletto numero di professori mediante acconcia riduzione, da stromenti da fiato in giardino eseguivansi le incomparabili melodie colle quali il gran maestro vestì l'Inno - *Stabat Mater*. Giovanni Andrè, celebrato professore di fagotto, ne è stato il riduttore, e quanto bene egli siavi riuscito non è a dirsi, imperciocchè sì grande ne fu l'effetto, tanta la precisione, sì 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, eseguivasi da circa centoventi parti fra dilettanti e professori il rinomato Oratorio - *Cristo sull'Oliveto* - di Beethoven, il quale ne' cori di questa sua composizione trasfuse le meraviglie della sua immaginativa e della sua dottrina. Nell'esecuzione in pieno soddisfacente si distinse il tenore sig. Olimpo Mariotti, abile dilettante.

Nella successiva domenica poi il già famoso cantante Nicola Tacchinardi volle prodursi in un trattenimento 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 d'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 Giorgetti, il quale con un zelo 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 schiettezza suol 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 ozii a *rigenerare i Conservatorii di Italia.* » Crediamo dover notar due cose in queste poche righe: se è vero che Rossini rida seco stesso de' suoi editori perchè pongono lo *Stabat* al paro del *Guglielmo Tell*, non riderà già perchè ei creda che fra le sue due partizioni corra troppo divario di merito, ma perchè gli parrà da pigliarsi in ischerzo il bello spirito di chi vuol paragonare tra 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 Conservatorii di Italia, i quali se anche abbisognassero di essere rigenerati non vedrebbero la necessità di ricorrere al grande maestro. Voler far un merito a Rossini col supporre ch'ei renda all'arte di cosi 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 chiffrée*, di certo signor Jeule. E scopo di questo scritto una radicale riforma della attuale notazione alla quale il dotto signor Jeule vorrebbe sostituire una notazione in cifre arabiche o numeri, idea non punto nuova, com'è noto, ma che pure l'autore presenta con qualche sua particolare modificazione. Ci sarebbe da empire 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 segnatura proposti in sostituzione delle note in uso caddero dinanzi l'impossibilità di servirsene pei pezzi complicati. Quello del signor Jeule pare destinato alla sorte medesima.

— Il conte Mortimero di Maltiahn, ministro di Prussia, agli affari esteri, durante una lunga indisposizione di salute, si occupò di comporre dei pezzi di musica che dati alla stampa ebbero molta voga: « È raro, dice un giornale tedesco, vedere un uomo di stato impiegare di questo modo i proprii ozii forzati, e la Prussia può vantarsi d'avere forse la prima offerto un si 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 *Lucia*, della *Sonnambula*, del *Pirata*, de' *Puritani*. Rubini ricusò di assoggettarsi a questa condizione, probabilmente per non volere ricomparire ad un secondo posto sopra uno teatro ove per tanto tempo brillò come astro primario. Però non possiamo acconsentire a quanto dice il prenominato foglio che lasciando a Rubini fra le altre, la parte di *Don Giovanni*, nell'Opera di questo nome, sia un limitarlo all'impiego di *tenore leggiero*. La parte di *Don Giovanni* è di tanta importanza, sia musicalmente, sia drammaticamente, che con essa sola può un artista procacciarsi la più splendida celebrità, ove sappia debitamente investirsi delle incomparabili ispirazioni di che è ridondante quel capolavoro mozartiano.

Il detto giornale aggiugne le seguenti parole:

« D'alcun tempo in qua delle voci assurde da noi già smentite continuano a spandersi, intorno alla pretesa alla *croce d'onore*, che si attribuisce a Rubini. Rubini è uomo troppo ragionevole e savio 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 rinunziarono 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 gita sull'Elba. 35 gondole ornate festivamente, distribuite in 7 divisioni (la prima, composta di cinque gondole era l'unione de' Cantori di Dresda; la seconda era quella di Gottleub, la terza della Bassa Elba, la quarta dell'Erzgebirg, la quinta del Voigtland, la sesta della Lusazia, la settima quella de' contorni di Dresda) veleggiavano a Blasevitz e Loschwitz, eseguendo una serie di canti eccellenti. Nel secondo giorno, circa 350 cantori 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 lauta mensa dal sig. barone Burk, tornarono lietamente a Dresda. Il miglior ordine regnò in questa festa.

— Salisburgo 5 settembre. La prima giornata della festa di Mozart è passata, e ci lasciò in dietro una sublime impressione. S. M. l'Imperatrice madre, LL. MM. il Re e la Regina di Baviera col principe Luitpold ed ambe le principesse Ildegarda e Alessandra, arrivati da Berchtesgaden, furono testimonj del momento dello scoprimento della statua del Maestro, il cui nome qui è sulle labbra di tutti e svolazza sur ogni vessillo. Il nobile ed illustre arcivescovo Ladislao Pyrker c'inviò 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 abitava il canuto patriarca, 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
DI MILANO

N. 39. DOMENICA
25 Settembre 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.° 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.° 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.

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 propose donare a' benevoli 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, nè 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 o 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; chè anzi l'esperienza ne dimostra prendersi grandissima parte a questo linguaggio, e per poco che vi siamo avvezzi 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 sommamente 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, affinchè 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, epperciò qualunque sia il mezzo materiale di ciascuna, esse debbono convenire in alcuni punti, la cognizion dei quali non può che tornar utile all'artista. Oltre a ciò se è vero (come non può dubitarsi) che le arti giovansi a vicenda e ravvivasi il genio dell'una alle ispirazioni dell'altra, gioverà sempre lo intenderne 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, anzichè 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 statuaria nell'uso dei colori, delle molte figure, e della scena, per lo chè il campo del pittore è assai più vasto. Nella statuaria se disdice il colore, ben più disdice la moltiplicità 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 (nè sempre lo sono) alcuni segni simbolici a servire di *quasi nome* al soggetto, il linguaggio della statua è generico quanto quello dei suoni inarticolati.

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. Nè 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 accorgerete come essa indubitatamente corre fendendo l'aere.

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, accorgerete già balenargli nel pensiero, e pare perciò ch'egli stia ad un punto di muovere il braccio sospeso a segnarla sulla tavola che sostiene colla sinistra.

XLIII. Per l'opposto nelle arti mobili l'artista ha da studiarsi di arrestarne 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 noja, 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 segnataci 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'eccitamento 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 trovcrete seguace de' grandi esempi.

L'unità e la varietà convengono non meno alle arti immobili, poichè 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: chè 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 (6) tale artifizio 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 secondarii 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 sovverchiamente 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 allor che dir puossi: *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 intiero 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? Conviene 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 ristringe 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 anzichè 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, ne 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 38).

Rossini nella caccia dell'atto secondo del *Guglielmo 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 vantaggioso 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 connessi, un canto che pare eseguito da un corno solo, le cui note sono tutte eguali ed aperte.

Ho detto nel principio di questo articolo che il corno è uno stromento 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, stromento 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 rassomigliante alla tromba; lo che toscanamente 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 stromento; essi indicano ciò scrivendo: *senza campana*. Bello esempio dell'uso di questo trovato si ha nella esplosione finale del duetto dell'*Eufrosine et Coradin*, di Mehul: « *Guardez vous de la jalousie!* » Tuttavia sotto l'impressione del grido orribile de' corni, Gretry rispose un giorno ad alcuno che ne lo richiedea 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 particolar meccanismo può fare aperte tutte le note, rendera certo in avvenire grandi servigi 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 stromento a parte, atto spezialmente 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 riuscì d'inciampo 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 chiusi; 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 ordinarii.

(Sarà 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 opuscolo, intitolato: *Considerazioni sulla musica antica*, debbo confessarle che la *nota* a pag. 13 mi ha sorpreso non poco. In essa leggesi fra le altre cose: « *Risulta da « storici documenti, che l'onore di que- « sto celebre* Requiem *non appartiene che « in piccola parte a Mozart, essendo la- « voro 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 *Gazzetta Universale Musicale* di Lipsia, Anno 1801, N. 1, egli principia col dire: « *Il « componimento di Mozart* (cioè il Re- « quiem) *è così unico, e ardisco dire per « la massima parte de' maestri viventi, « così sovrano* (unerreichbar), *che chi vo- « lesse imitarlo se ne caverebbe peggio di « quel corvo, il quale 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 *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*, e aggiungendovi la fuga del *Kyrie*.

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 quarte parti*, sono di Mozart.

Ma l'I. 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, trovasi ora alla summentovata I. R. Biblioteca, la quale ne fece acquisto, tre anni sono, da una persona che la custodì quale sacra reliquia avuta dagli eredi del primo committente, conte Walsegg.

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 eseguì 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 sianvi 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 1833 e composta da 270 soci *ordinarii* e 38 detti *aggregati*, lodevole istituzione che deve il maggior suo splendore allo zelo de' principi Poniatowski 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 solenne 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 obbliato, ed una Scuola di musica addetta all'I. R. Accademia delle belle arti nella quale s'insegna da un Nencini il contrappunto, da un Cecchcrini 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 od esecuzione musicale. Così opina uno scrittore francese, al cui sentimento consuona anche il nostro. Tali precetti erano una volta da' 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

nel 1835 venne stampata per la seconda volta, poscia in poco tempo essendo state esaurite le due edizioni, l'autore l'anno scorso pensò di farne una terza col titolo: *Lezioni d'armonia, scritte da Domenico Quadri per facilitare lo studio del Contrappunto, corredate da varie riforme e precedute da una breve teoria de' principj elementari di musica.* Questo trattato venne eziandio tradotto in inglese per opera del professore Book.

Presso molti la tripla ristampa e la traduzione di un libro didascalico servirebbero da sè sole ad accreditare il lavoro del Quadri; ma questo instancabile propagatore dei precetti della bell'arte, nel favorevole suffragio di alcune notabilità artistiche di Bologna, Roma, Napoli, Firenze, città in cui le *Lezioni di armonia* sono da molti adottate, e nel lusinghiero voto di non pochi giornali ebbe inoltre un meritato guiderdone del suo zelo e della sua valentia. Fra gli attestati a stampa che più onorano l'autore delle *Lezioni di armonia* avvi quello del massimo dei maestri, Rossini, e l'altro del maestro Picchi quale nel N. 15 - 1842 - della *Rivista musicale* di Firenze pubblicò un ponderato articolo in cui l'opera del Quadri viene in ogni sua parte esaminata ed ove notasi del seguente squarcio che riportiamo affinchè i nostri lettori colle parole di un giudice competente vengano informati dei pregi delle *Lezioni d'armonia*. « La chiarezza e precisione « di esse non possono apprezzarsi che da chi le abbia « esaminate senza pregiudizi. Comparirà allora apertamente quanto sia la perizia del nostro autore in fatto « di armonia; giacchè ognun sa che lo scrivere bene un « libro elementare non è dato che a chi possegga in « grado eminente la scienza. Abbiasi lode adunque il « meritissimo signor Professore che con tanto zelo si « è dedicato all'istruzione di questo ramo di musicale « sapere, o per meglio dire ha dato opera a rifondare « le basi su cui si erige tutto l'edifizio musicale. Egli « ha senza dubbio ripieno un vuoto che nell'arte esisteva « giacchè finora eravamo mancanti di un libro, che in « brevi e chiari termini esponesse tutto intero il sistema, « dell'armonia, spogliandolo del pedantismo della vecchia « scuola. Egli ha fatto questo libro: egli ha semplicizzato, facilitato questo sistema, avendo dimostrato evidentemente che tutta quanta l'armonica scienza si riduce a tre accordi, cioè *accordo perfetto, accordo sensibile* e *accordo dissonante*. Raccomando pertanto « questo metodo a chiunque brami veramente iniziarsi « in breve tempo e con precisione nello studio dell'armoniche teorie ».

Trio concertant pour pianoforte, violon et violoncelle par Spuor. 119.

Luigi Spohr celebre autore del *Fausto*, della *Jessonda* e di una folla di pezzi concertati per stromenti d'arco, interamente dedicasi al culto della musica seria, di quel genere pur troppo a' nostri giorni oppresso dal torrente di futili capricci e d'insulse fantasie che strabocchevolmente invadono e deturpano il bello musicale, e che, se presto non porrassi riparo, finiranno per rendere la bell'arte un confuso miscuglio più meccanico che ideale. Chi dubiterà esservi maggior ingegno nel più semplice *andante* di Mozart, di Beethoven, di Rossini, che nello sterminato ammasso de' moderni *pot-pourri* strumentali? - In musica come in qualunque altra cosa vuolsi far distinzione dalla qualità colla quantità: val sempre meglio poco ma bene.

L'illustre maestro alemanno nel 1841 fece pubblicare alcuni duetti per pianoforte o arpa e violino o violoncello o flauto i quali aggradirono agli intelligenti per la magistrale condotta e pel sapiente introprezzo nelle parti armoniche, ciò che serviva a far sorpassare una certa qual povertà d'invenzione e monotonia di effetti. Nel Trio da noi ora annunciato ammiransi gli stessi attributi scientifici delle citate composizioni, congiunti a bei pensieri espressivi ne' quali non avvi difetto di calore e di forza, massime nel finale *vivace in mi minore*, che potrebbe sostenere il confronto con quello del famoso quintetto in *do minore*, op. 53. Nel trio di Spohr tutti gli stromenti figurano nella medesima guisa e sono l'uno all'altro sì stupendamente identificati da sembrare un solo.

Regola agli organisti per accompagnare il canto fermo, del padre Martini.

Questo più erudito maestro del secolo XVIII, e benemerito capo della Scuola musicale di Bologna, che continuò florida sotto Mattei, e che ora acquistò nuovo lustro da Rossini, oltre la grande *Storia della musica*, il *Saggio pratico di Contrappunto* ed innumerevoli dissertazioni e note riguardanti cose musicali, compose varj piccoli trattati ad uso de' suoi allievi fra cui la *Regola agli organisti* edita in Bologna verso il 1770 e che oggidì era quasi impossibile trovare in commercio; motivo per cui il nostro Ricordi pensò di farne un' accurata nuova edizione col nuovo procedimento di tipografia musicale, riuscito tanto bene da far desiderare che cogli stessi tipi possansi avere le altre più importanti opere del Martini. Nelle nove pagine della sua *Regola agli organisti per accompagnare il canto fermo* colla maggior concisione egli indicò le intonazioni dei salmi ne' varj toni regolari ed irregolari, i versetti per l'organo, ed i modi di accompagnare le sequenze, il *Te Deum*, le messe e gli inni. Il nome dell'autore ci dispensa da qualunque elogio all'opera di lui.

Pezzi varj per pianoforte solo.

Primo ci si presenta l'egregio Döhler con una *Tarantella* piena di brio e d'incanto, con una breve *Canzone senza parole* e con una *Ballata*, la quale se non ha i pregi delle magnifiche di Chopin, è però sempre un componimento assai grazioso e che verrà da tutti apprezzato. - Quindi il coscienzioso Lickl nel *Divertimento sopra un coro di Scaramelli* dimostra la non ordinaria sua capacità; e Cramer, il rinomato Nestore del pianoforte, con quattro auree pagine in morte di S. A. il Duca di Orleans accresce la somma della sua riputazione, obbligando ogni anima sensibile ad ammirare i ben modulati suoi lamenti. Dir si dovrebbe del *Secondo Capriccio* del Golinelli (superiore al primo), ma di questo eccellente pianista-compositore riserbiamo far parola allorchè verrà pubblicata la sua nuova *Fantasia* sulla *Lucrezia Borgia*, che ora sta sotto i torchj.

Fantasie per Pianoforte sopra varj motivi del *Nabucco*, composte da Giovanni Battista Croff.

Gli imponenti e in un semplici concetti con cui Verdi infiorò il suo *Nabucco* anche prima che lo spartito venisse fatto di pubblica ragione, avevano stimolato il maestro Croff, distinto allievo dell'I. R. Conservatorio, a combinare due brillanti e non difficili fantasie per pianoforte, di cui una a quattro mani, le quali a non ingannarci ponno stare al pari di molte che ci vengono da Vienna ed i cui autori hanno una fama ben superiore al modesto ed abile nostro compatriota che benanco tien in portafoglio una grande opera melodrammatica.

Due Fantasie sullo *Stabat* per Pfte solo di Kalkbrenner e Wolff; due Duettini di Bériot e Labarre sullo *Stabat* per Pfte e Violino; e *Stabat* ridotto a quattro mani da Czerny.

Se non è da farsi meraviglia che lo *Stabat*, dalle incantevoli melodie, abbia servito di soggetto alle *fantasie* (!!!) de' moderni compositori istromentisti, chè il bello si scerne là dove sta, è però da stupirsi che autori della celebrità di un Kalkbrenner, di un Bériot, ecc., abbiano trattato l'opera del Cigno di Pesaro tanto leggermente da farne de' meschini *pot-pourri* ove all'alterato carattere de' temi Rossiniani trovansi aggiunti dei passi privi d'ogni elegante espressione e sostenutezza religiosa. Czerny si accontentò di una pura riduzione, nel suo genere assai commendevole ed a cui possono ricorrere i nostri amatori di pianoforte colla certezza di ritrarne singolar diletto.

Divertissement pour Piano seul et à quatre mains sur la *Linda di Chamounix* par Chotek. - Rondino pour piano sur la *Linda* par Skiwa.

Opere il cui smercio è assicurato dall'interesse che generalmente si attacca alla novità dello spartito di Donizetti.

Notturnino a 4 voci sole di donne o di uomini soli composto sulle parole: *Guarda che bianca luna* del maestro Mandanici.

Fra il fervore delle pubblicazioni della *Linda* e del *Nabucco* senza la menoma pretensione comparve questo *Notturnino* che, con assieme e colorito eseguito al chiarore di luna sopra un placido lago, potrebbe rendere umide le ciglia di non poche appassionate ninfe. In questi giorni il nome di Mandanici risuona più che mai riverito sul labbro de' cultori della bell'arte per la sua dotta *Messa*, che vide la luce presso l'editore Lucca, non che pe' nuovi suoi *Vocalizzi* editi dal Canti.

Pubblicazioni di Opere classiche.

Compiremo questa miscellanea bibliografica coll'annunziare agli apprezzatori della buona musica che è quanto dire, di quella di tutti i tempi, la ditta Ferdinando Lorenzi di Firenze aver intrapreso la periodica pubblicazione in piena partitura delle più rinomate creazioni musicali, specialmente del genere sacro, ad un prezzo abbastanza limitato. Nel novero delle opere già pubblicate rimarcansi alcune *Messe* di Haydn, Mozart, Krommer, quattro *Graduali* di Michele Haydn, un *Offertorio* di Gatti, ecc., fra quelle in corso di stampa sonvi i *Salmi* di Marcello, la *Pratica d'accompagnamento e di contrappunto* di Mattei, le *Fughe* di Lea, Scarlatti, l'*Opera I°* di Corelli, e i *terzetti e duetti da camera* di Durante, di Haendel, Clari, ecc. Non sarà mai abbastanza lodato chi contribuisce a promovere l'utile dell'arte, divulgando i più rari modelli delle musicali composizioni. Is. C.

NB. Le opere qui sopra annunziate, e che non portano il nome dell'editore, sono tutte pubblicate presso Ricordi.

NOTIZIE VARIE.

— Milano. I. R. Teatro alla Scala (21 settembre)-Riproduzione del *Corrado di Altamura* del maestro Federico Ricci - Applausi parziali a molti pezzi, generali a quattro o cinque. - Musica, che segna notevoli progressi nel suo autore, pecca di esagerazione drammatica e quand'anche qua e là alquanto rumorosa, è non di rado di un risultato commovente ed energico, specialmente nell'interessantissimo terzo atto. - La simpatica Abbadia, l'eroina della festa, è una cantante dotata di una organizzazione musicale e di un sentimento veramente invidiabili, il suo zelo per rendersi vieppiù accetta al pubblico non ha limiti; se in qualche punto la forte emissione della sua voce alle orecchie degli spettatori sembra più grido che canto, essa sola non devesi incolpare.... Giovevole riuscirebbe all'Abbadia moderare di quando in quando la eccessiva foga da cui lasciasi trasportare; troppo preme che nella pienezza de' suoi mezzi possa continuare ad esser la delizia de' suoi ammiratori. - Dall'abile tenore Guasco taluno si aspettava di più, negli *adagi* però cantò con penetrante spontaneità ed espressione e fecesi molto onore; egli dovrebbe curarsi di animare la sua azione e di prender il fiato in modo che la sua respirazione non si risenta dell'asmatico difetto pur troppo all'ordine del giorno in molti cantanti della moderna scuola. Parve la voce di Ferlotti aver acquistato in forza e vibrazione, e quella della Bendini aver invece diminuito. - Qualche prova di più avrebbe reso più soddisfacente l'effetto del complesso.

— Accademia del violinista Saint-Leon. - Due atti del malmenato *Giuramento*, due sinfonie, ed uno sfarzoso e variato ballo come al solito lungo ma più del consueto dilettevole, servirono d'intermezzo a quattro pezzi eseguiti dal ballerino-violinista Arturo Saint-Leon, che è da ripetutarsi un essere privilegiato dalla natura, sapendo danzare meglio di molti e suonare il violino con singolare abilità. Noi qui non lo considereremo che nella qualità di esecutore sul violino, sebbene nelle sue composizioni istromentali non manchi mai l'effetto. Egli con un garbo tutto a lui particolare alterna gli scherzi ed i capricci i più difficili co' più gravi concenti e la varietà de' suoni che ne proviene è tale che a chiuder gli occhi si potrebbe supporre derivare da più stromenti. Non avvi alcuno che possa metter in dubbio la sicurezza e precisione di lui nel maneggiar l'arco. Alla Scala Saint-Leon interpretò la melodia del delizioso duo del *Guglielmo Tell* colla soavità la più appassionata e special mente nelle variazioni del terzo pezzo e nel *Carnovale di Venezia*, composizione che si vuole attribuire all'unico Paganini, sorprese per la bravura e facilità nel superare i *pichettati*, gli *staccati* ed i veloci *accordi*. Compiuto incontro ottenne, e gli scarsi uditori l'obbligarono alla replica del bizzarro *Carnovale di Venezia*. Per mostrare la nostra imparzialità consiglieremo Saint-Leon quando suona a non dondolare sulla persona; questo è un difetto a cui presto si può rimediare.

— Cremona. Siam lieti d'annunciare ai lettori della *Gazzetta musicale*, che il nobile Ruggero Manna, il quale da parecchi anni aveva abbandonata la musica melodrammatica per dedicarsi al comporre ecclesiastico, data or tregua a siffatti lavori, in cui acquistossi bastevole riputazione per essere benemerito a' suoi concittadini ed all'Italia, ha rivolto l'ingegno alla carriera teatrale ponendo mano ad armonizzare un nuovo melodramma di *Giacomo Sacchèro* intitolato: *Il profeta velato*.

Gli studiosi della straniera letteratura conoscono il bel poema di Tomaso Moore, d'onde venne tratto il soggetto; e nemmeno può essere ignoto ai leggitori italiani, dacchè già due volte ricomparve tra noi rivestito di spoglie nostrali: una prima, son già più anni, con un volgarizzamento in prosa che per vero non ha saputo meritarsi nè fama, nè popolarità: la seconda, piuttosto fortunatamente con una traduzione poetica di recente pubblicazione fatta in Piemonte. L'argomento, ove il poeta abbia come crediamo usato del suo ingegno, non riescirà certamente senza interesse perchè pieno d'avvenimenti e di passioni. Così il teatro melodrammatico vedrà fra non molto far bella mostra di sè due Profeti, uno velato; l'altro senza velo. Chi ci legge non ha dimenticato, che noi abbiam già annunciata la prossima produzione di una nuova opera di Meyerbeer che pure s'intitolerà: *Il Profeta*. Per quanto è a nostra cognizione per altro trattasi di soggetti assai tra loro differenti che non potranno confondersi, sebbene per un certo fare robusto e grandioso lo stile dei compositori abbia appunto qualche omogeneità. Facciam voti perchè l'opera del bravo nostro concittadino sia presto compiuta; e ricordandoci de' molti pregi che fan bello il suo primo teatrale esperimento, l'*Jacopo di Valenza*, si felicemente rappresentato nel 1832 al teatro di Trieste, ci promettiamo una nuova composizione che onorerà certamente l'arte musicale italiana.

— Genova. Il celebre violinista Camillo Sivori ritornò dalla sua trionfale gita artistica nelle capitali del nord: dicesi che nel prossimo inverno si porterà a Parigi ove la sua fama non mancherà di venir consolidata.

— Lucca. Ad onta della difficoltà di esecuzione, il *Guglielmo Tell*, l'opera delle opere, ottenne distinto successo. Verrà tempo in cui questo colossale spartito sarà l'ancora di salute di ogni teatro italiano e tedesco, come ora lo è di quelli di Francia.

— Pesth 4 settembre. La sig. Schoberlechner cantò già quattro volte su i nostri teatri. Una volta nell'intera opera del *Giuramento*, di Mercadante, e le altre volte soltanto negli atti o pezzi singoli di opere differenti. Ha de' suoni tuttora grati, e nella sua esecuzione ed azione palesa una valentissima cantante drammatica. La sua mezza voce, il suo portamento, il suo trillo, i suoi adornamenti mostrano grand'arte, e le fruttano grandissimo applauso. La sua allieva, madamigella Laroche di Vienna, ha una voce forte, estesa, buon metodo di canto, e fa sperar molto.

— Londra. Il noto Padre Mathew, fondatore dell'unione della temperanza in Irlanda, invitò il famoso prussiano Mainzer, istruttore de' canti popolari a Londra, a venire in Irlanda, onde adoperarsi al miglioramento de' costumi mercè la propagazione del canto popolare.

— Parigi. Sono stati recentemente nominati professori al Conservatorio di musica: Herz Enrico e Farrens di pianoforte: Duprez ed Emanuele Garcia di canto, e Gallay di corno. Il direttore Auber occupasi colla più grande attività ed intelligenza delle riforme ora mai divenute indispensabili in quello stabilimento, che si sta riparando onde renderlo più commodo e più decente.

— Bruxelles. Il *Roberto Devereux* tradotto in Francese da Monnier acquistò nuovi proseliti al maestro Donizetti. L'*Eco de' teatri* di quella città diede un lungo articolo assai onorevole pel fecondo compositore lombardo, che ora sarà giunto a Parigi. Vi si loda specialmente la sinfonia di una fattura nuova e sublime. In Italia finora non si ebbe l'avveduteza di eseguire questo pezzo istromentale, che vuolsi uno de' più belli dell'odierno repertorio musico-drammatico.

— Thalberg che nello scorso mese trovavasi a Bruxelles ha composto un nuovo duetto per pianoforte e violino insieme a Beriot. Parlasi con molto favore di una grande sonata a quattro mani di stile alemanno, che dall'istesso pianista devesi presto pubblicare.

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
DI MILANO

N. 40. DOMENICA
2 Ottobre 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.° 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 pas-*
« *sions, 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 sen-*
« *timents 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.° 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.

Precetti Artistici applicati alla musica.

ARTICOLO I.

(Vedi i fogli 19, 22, 23, 24, 26, 28, 34, 36, 37 *e* 39*).*

Oltre all'unità e varietà, già dicemmo essere precetti o bisogni dell'arti tutte l'invenzione, la disposizione, e 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 sè 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 artifizio.

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'*exabrupto* 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 rillessione 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.

Semprechè 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 istromentale, 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 sè) 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 opportuno sta tutta nell'armonia e nell'evitare le cadenze finite sino al punto dell'attacco. L'artifizio medesimo alternato con opportune sospensioni serve a condurne gli episodii e rendere necessario il secondo motivo quando vi si voglia introdurre.

Il principio *exabrupto*, 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 sì di trasportarvelo 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 metà dell'opera*, ed è perduto se il proseguimento non vi corrisponde acquistando sempre maggior interesse; onde il precetto 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 sè stesso chiunque viene a chiederle una commozione, una modificazione della propria esistenza, ben lunge dal raggiugnere il punto in cui sta la bellezza, fallisce lo scopo e cade. L'artista ha in vero una difficile missione, se non che ei 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 nimicizia, se l'Artista non adempie a quanto ha promesso, o se per ottener troppo dà 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, esordiendo da troppo alto punto. *Cave ne decrescat oratio*. Affinchè il discorso musicale vada aumentando di interesse e dignità conviene 1.° Esporre le idee da principio colla massima semplicità riservando alle successive ripetizioni quegli artifizj che possono dare alle medesime maggior risalto. 2.° 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.° Evitare le lunghezze ritenendo essere assai meglio il generar desiderio che sazietà.

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 raggira quasi totalmente sulle medesime, ma variamente disposte ed elaborate con nuove modulazioni e con vago ed elegante intreccio delle une colle altre. Tale pratica non per anco dimessa dai buoni compositori stranieri è il miglior mezzo di aumentare l'interesse dando all'intiero 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 quistione: 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 fiato. Questi ultimi erano però già conosciuti. Eranvi 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 bariletto 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 lavidone. Con tutti questi istromenti di varia grandezza poteansi formare armonie complete che poi si chiamavano concerti di flauti (4).

Quanto agl'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 bombarda, traforata da sette buchi con una chiave per turare il settimo, il corno o cornetto a becco (2), 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 *oposaune* 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 korn* (corno curvo). Questo istromento era traforato da sei buchi: se ne trovavano di varia grandezza secondo le parti che con questo si doveano 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 1615. In fronte a questa si legge l'enumerazione degl'istromenti che vi servirono d'accompagnamento.

Duoi gravicembani
Duoi contrabassi da viola
Dieci viole da brazzo
Un'arpa doppia (3)
Duoi violini piccoli alla francese
Duoi ghitarroni
Duoi organi de-legno
Tre bassi de gamba
Quattro tromboni
Un regale
Due cornetti
Un flautino alla vigesima seconda
Un clarino con tre trombe sordine

Questi istromenti non sonavano giammai tutti quanti contemporaneamente. Monteverde li dispose in modo che ciascun di essi servisse quasi di linguaggio a quel tal personaggio, cui era assegnato per accompagnamento durante tutto il corso della composizione: per il che i due gravicembani 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 sordine. Si può accusare di meschinità questa suddivisione di tutti gl'istromenti; in compenso ne sarà forse derivata una certa varietà non disaggradevole.

R.e M.a

(*Il fine in altro foglio*).

(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.

(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 bue; usavasi ancora verso il cominciare del regno di Luigi XIV; solo alla fine del secolo XVII vi si aggiunsero i ritorti. 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.

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 1 ottobre del 1771. All'età di sette anni apprese i principj di violino dal firentino 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 giovanetto 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'*Agamennone* del violino. - Morto in Corsica suo padre ov'era stato nominato sostituto al procuratore generale, da Boucheporn sopraintendente 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, coll'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 lo 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, dal 22 dicembre 1795 fino alla sua morte, con ogni lode disimpegnò le funzioni di maestro di violino. Baillot si associò a Rode, Kreutzer e Cherubini, 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 Boïeldieu e di Rode 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 pel 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 Beethowen 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, Habeneck, Gerard, Dancla, Jupin, Beauman e un gran numero di altri artisti divenuti esecutori di primo ordine o abili professori o coscenziosi 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 notizie 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 trovasi 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, Halevy, 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 Brettagna, 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 inveire sui distretti manufattorieri. 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 operaie; 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.

Infrattanto 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 predisponeva 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 ingegno avrebbero ristorate le sue sorti; fu quindi sollecita a profittare 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 canterò 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 spesse volte le più grandi temerità, le più azzardose intraprese? Quet'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 annunziava 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 *Siége 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 in teatro 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 ovazioni tributate a un cantante, l'idea dell'oro gettato a profusione da una folla brillante e lieta, mentre nelle contrade, sulle pubbliche piazze formicolavano migliaja 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 codesti lamenti. Un raggio di gioja schiarì d'improvviso tutti que' volti poco prima sì cupi e lividastri... Gli è che una lieta novella repente si divulgò pei diversi quartieri della città. Una ingente somma dicevasi, fu messa a disposizione degli sceriffi, 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 sceriffi interrogati su ciò si limitarono a dire che la somma era stata ad essi 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 benefici 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 avean colpito il suo sguardo. Le sue alte pretese presso la Direzione teatrale non avevano avuto altro scopo che di procacciar 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 avea 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 si gravi angoscie. *F. M.*

Alcune osservazioni di Federico II sulla Musica.

Si parlava del canone. « Molti musici, » disse il Re, non ne sanno nulla, e quelli che se ne intendono bene, lo credono una cosa tanto dotta, da sorpassare 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 sento 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 fortemente assai la sesta. Terminato il pezzo, il Re domandò: credete voi che la sesta sia falsa? - Si 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 chiesa 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 altrenti 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 sullodato Dessane scrisse un *Metodo per Melofono* e conta di stabilire a Vienna una fabbrica di *Melofoni* e di aprirne quindi un deposito a Milano. L'invenzione di questo istromento, che ha molta affinità coll'*accordeon* e colla *fisarmonica*, appartiene a Leclerc.

— Saint-Leon, il ballerino della grazia e il violinista dello slancio e della bravura, diede 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.

— Colonia. 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 distinto. (*Dal Monde 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 meritò appresso gli amatori dell'Arte musicale Tertulliano 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 scorretto e pregiudizievole al debole lavoro del Celoni.

— Marsiglia. 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 ponno 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.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI
DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.°
DI GIOVANNI RICORDI.

ISPIRAZIONI VIENNESI
Raccolta di 5 Ariette e 2 Duetti italiani
Poesia di Carlo Guaita
MUSICA DEL M.° CAV.
GAETANO DONIZETTI

N. 1.	*La Zingara*	Fr. 2 50
» 2.	*Non m'ami più*	» 1 25
» 3.	*L'ora del ritrovo*	» 2 25
» 4.	*Il sospiro*	» 1 25
» 5.	*È morta!*	» 1 75
» 6.	*Predestinazione*	» 1 75
» 7.	*Che vuoi di più?*	» 2 —
Completo	. . . . .	» 10 —

LO STABAT MATER
DI ROSSINI
trascritto per Pianoforte solo
DA
ENRICO HERZ
Diviso in due parti, Fr. 6 cadauna.
Completo, Fr. 10.

DUO
arrangé pour le Piano à 4 mains
PAR
C. CZERNY
COMPOSÉ PAR
A. HENSELT
Op. 14 - Fr. 5.

MORCEAU DE SALON
transcrit pour le Piano seul
PAR
C. CZERNY
COMPOSÉ PAR
A. HENSELT
Op. 14. - Fr. 4 50.

DUO
pour Piano et Violoncelle ou Violon ou Cor
COMPOSÉ PAR
A. HENSELT
Op. 14. - Fr. 6. 50.

LINDA DI CHAMOUNIX
Melodramma in 3 atti di G. Rossi
MUSICA DEL M.° 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.°
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. CROFF
Fr. 5.

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
DI MILANO

N. 41. DOMENICA 9 Ottobre 1842.

« *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.

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.

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.° 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.

Precetti 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 acquista diritto alla nostra stima, alle nostre lodi. Se poi, durando 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 artifizio 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, benchè 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'equilibro.

LII. Egli è qui luogo di ricordare il dovere che hanno gli artisti di sagrificare 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: esercizio 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 ingratamente l'orecchio e conviene veramente che l'artista sia di pessimo gusto, e d'animo tutt'altro che gentile, per lordare sè 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 precetto le imitazioni obbiettive di suoni discordanti, di voci urlanti, di grida smoderate quando si vogliano 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 sciocchezze che il solo idiota applaude credendole cose molto difficili.

Più ancora il 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 squisitezza 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 nè convenzioni da cui si possa deviare, nè 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.

LIII. A ragione osservano essi che nella musica italiana, specialmente drammatica, (quasi la sola che abbiamo dacchè fummo presi dalla mania delle riduzioni) a partire dalla rivoluzione Rossiniana, non ostante la moltiplicità 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? Nè l'una nè l'altra ci sembrano le vere cagioni e perchè riflettiamo quanto varia è dovunque natura e perchè troviamo grandissima differenza di stile e molta novità negli autori stranieri.

Bensì 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 risparmia.

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 fisonomie 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 sestine o a contrattempi 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).

(a) Vedi il N. 40 di questa *Gazzetta*.

(8) Questa accusa ci fanno gli stranieri e specialmente i francesi. Hanno ragione, e pochi o nessuno de' nostri scrittori di musica ponno vantarsi di non meritarla. 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) Aggiungi a questa monotonia di condotta quella non meno nocevole degli accompagnamenti. Cinque o sei formole di arpeggi e movimenti d'armonia, ecco tutto. E egli questo buon mezzo di ottenere varietà ed interesse? Non mai: chè anzi lo associare queste idee accessorie tanto comuni ad una melodia benchè peregrina

Apriamo ora gli spartiti del *Guglielmo Tell* di Rossini, di *Roberto il Diavolo* o degli *Ugonotti* di Meyerbeer, della *Muta di Portici* di Auber, del *Tebaldo e Isolina* 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 veracemente il voglia non sarà difficile formarsi uno stile, purchè 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 esausto; quando recatosi a Parigi, ed ivi pascolata la mente coi capi d'opera delle scuole Tedesca e Francese, potè prendere nuovo slancio e sorprendere di nuovo l'Europa col suo *Guglielmo 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 sè stesso ed esprimere ciò che si sente; ma sovra ogni cosa conviene guardarsi dalle formole.

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, benchè 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 esporsi al giudizio del pubblico per farsi dotti di propria 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, perchè non tutti capaci di giudicare da sè 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 increscono 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 provederebbe abbondantemente un'Accademia non difficile ad istituirsi in qualunque città possegga 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.*

basta a coprirla 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. Nè 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 rinveniamo nelle statue di Canova, di Bartolini, di Baruzzi, di Pampaloni; nei dipinti di Rafaello, del Guercino, di Tiziano, di Guido, ecc. Ma non si confondano le idee. Altro è semplicità, altro è scipitezza e sterilità di maniere, così come altro è confusione, altro eleganza, altro è grazia, altro affettazione.

DELL' ISTROMENTAZIONE.

(*Continuazione* (1)).

Forte e solenne 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 intuonate, che quasi tutti i compositori si sono lodevolmente guardati e tuttavia si guardano di farne uso. Vuolsi ancora preterire l'uso del contra *do* basso che è di debole e volgare sonorità, nè 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'uopo è solamente aggiugnere 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 insieme 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. Perchè 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 novero 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 stromenti sono stati più avviliti della tromba. Sino a Beethoven e a Weber, tutti i compositori, non eccettuato Mozart, si sono ostinati a condannarla 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 stromento. 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'istromento.

(Sarà continuato).

(1) *Vedi i fogli* 5, 8, 10, 19, 21, 25, 26, 27, 32, 38 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 esporle! 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 dirmene 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 bolla 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 vengon dopo questi: ne hanno una per tutti. È 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 disconosce 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, quasicchè dopo Bellini e Rossini non siasi più udito un nuovo spartito, ed i teatri siano sempre stati chiusi. I così 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 smancerie, 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 suon 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 così detti dilettanti ed orecchianti, che son quelli che danno i giudizj 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 arcana, 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 istromentale: 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 sensate, 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 cabaletta 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 scranna 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 dichiari che non sono nient'affatto dell'opinion vostra. Anzicchè 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. È vero, perchè a provarlo occorrerebbero molte parole che non è or 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 amorevole 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 cotesta 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 sofisticheria, 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 iscusato 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 giudizj di simili condannatori che hanno troppo palese interesse di screditare chi non s'inchina ad incensarli come son usi d'essere incensati; e troverete che non a torto io ricuso di rimettermi ai giudizj 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 niuna 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 severare 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 affinchè gl'inesperti, che si propongono a modello quelle opere non confondano i pregi colle pecche. 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'officio, 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 fu talora, anzi spesse 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, chè 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 perfin 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'obiezione. Se veramente potete dimostrare che la *Gazzetta musicale* pecchi di pedanteria, non fatelo gratuitamente colle parole; ma cogli scritti come provar dovete che falsi sono i giudizj 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 tradì spesse volte l'idioma 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 sacceteria 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 adduceste 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'indizj 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 sacceteria.

Semp. A rivederci, Simplicio. 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 furon distribuiti nel canto, uno al signor Augusto Mariotti basso, altro al signor Ettore Del Noce tenore, ed altro alla signora Annunziata Vannini soprano. Il quasi egual talento dei due piccoli concorrenti al violino eccitò un qualche dibattimento nel corpo accademico per la destinazione dell'unico premio fissato per quella classe di concorrenti. I due fanciulli Luigi Vannuccini, e Carlo Conti suonarono ambedue con pubblica e general soddisfazione delle assai difficili Variazioni sopra un tema del *Pirata*, composte dal loro maestro cav. Giorgetti. Il premiato fu il Vannuccini; 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 un valente artista eseguì sul violino un Tema con Variazioni di Mayseder. Nei pezzi 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 contrabasso 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 trattenimento. Evvi oggi in Firenze nella gioventù una straordinaria tendenza a coltivar gli studj della musica. Le scuole sunidicate contano più d'un centinajo d'alunni, 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. Scarso vi è il numero dei maestri di fronte all'affluenza degli alunni. Fra gli stromenti 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 resultati, nè offre che pochissimi, od anche nissun 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, affinchè questo Regio 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 pei resultamenti che allora potrebbesene ottenere.

— Vienna. Il celebre sonatore d'arpa Parish-Alvars è tornato qui da Milano, e sposa la giovine 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 violoncellista Bernardo, e distinto suonatore di questo stromento 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 Vieuxtemps.

— S. M. il Re di Prussia si è degnata di far avere a Francesco Liszt un magnifico anello di brillante colla sua cifra e quella della Regina; e un regalo di 400 Federici 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, Oblelm e Formes, che vi presero parte. *(Dalla Gazz. Mus. di Vienna).*

— 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 *overture* 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 comparlito il premio allo scultore Hähnel a Dresda; egli fu incaricato della sua esecuzione con piccoli cangiamenti. Il monumento sarà fuso nell'autunno del 1843 in bronzo, e consegnato mediante contratto al luogo dell'erezione, alla quale occasione si solennizzerà, si crede, sotto la direzione di Liszt, una festa musicale di tre giorni, invitandovi tutte le notabilità artistiche.

— Notevoli cangiamenti ebbero luogo presso il Conservatorio di Parigi. I signori Duprez e Manuel Garcia vennero nominati professori di canto; il signor Enrico Herz e madama Farrenc professori di pianoforte. Il signor Gallay professore di corno. I signori Dourlen professore d'armonia, Adam professore di pianoforte, Henri professore di canto e Dauprat 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 Magonza 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 di susseguente. A quel festival dovevano cooperare le società filarmoniche (liederfafeln) di otto città; val a dire: Magonza, Darmstadt, Franenfels, Hanau, Wisbaden, Mannheim, Colonia, Dusseldorf. Avevano a prendervi parte mille e ottocento suonatori, e i cori si componevano di mille e quattro cento voci all'incirca. Doveansi eseguire fra le altre le seguenti opere: la Sinfonia in *do* maggiore di Beethoven, l'*ouvertura* dei Francs-Juges di Berlioz, la Sinfonia con cori di Mendelssohn-Bartholdy, e il Baldassare, 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 Hallè egli eseguì fra la 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 107 opere; il più sovente (133 volte) nella parte di *Zampa*.

— A Dresda si diede il 24 settembre il *Freischütz* per la 400 volta.

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
DI MILANO

N. 42. DOMENICA
16 Ottobre 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.° 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 a 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.° 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.

« 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 1654. 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 arpe, 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 adopera pur talora alcuni stromenti da fiato nelle sue orchestre. In certi tratti delle sue opere si veggono indicati i flauti (1), gli oboe (2), i bassoni (1), i fagotti (2) ed anche le trombe (3).

Ma abbenchè accresciuto il numero degli stromenti, e un po' più variato il modo di sonarli, gli accompagnamenti non faceano 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 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 Majo 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 fu a prima giunta riconosciuta, perchè 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 sagrificar 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 famigliare. 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 ponesse mano, seppe 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 emerge 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 tanto bene studiare e prevalersi delle risorse e della natura di ciascuno stromento dell'orchestra; la sua istromentazione è sempre

(a) *Vedi il N. 40 di questa* Gazzetta.

(1) È duopo non dimenticare ch' eran questi flauti a becco, 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 incastrata in un barlletto traforato da molti buchi. Il basso di oboe aveva cinque piedi di lunghezza ed undici buchi, quattro de' quali venivan chiusi da chiavi incastrate in un bossolo. Questo stromento era di figura retta, aveva la forma di oboe e si sonava con un bocchello, come il bassone.

(3) Queste trombe altro non erano che il cornetto a bocchello.

(4) 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 tornir 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 fagotts, basso a canna, di poi *racketten fagott* (basso a racchetta) 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.

(1) Il bassone era composto di un sol pezzo, e mancava il fazza, 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 principiare del secolo XVII da un ecclesiastico chiamato Afranio. Era composto di varii 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.

L'ultimo stromento della specie degli oboe era il cervelas. Aveva la lunghezza di soli cinque pollici; si sonava con un' angia di oboe; era traforato da sedici buchi.

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 *Don 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 (1), ed adottando forme di accompagnamento studiate e simmetriche, dall'abuso delle quali non si ottenne però sempre gradevole effetto.

Ma all'Italia era riserbato l'onore di operare una compiuta rivoluzione, sia nel sistema armonico, sia nell'istromentale. Il nostro secolo ne fu testimonio, e il nome di Rossini è qui proferito 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 dilettare con tanto chiasso un popolo come l'Italiano così per lo innanzi nemico di ogni sorta di accompagnamento troppo strepitoso.

(Sarà continuato)

(1) 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 oggidì 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 nè la nobiltà de' suoni del corno, nè la fierezza 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 *Roberto il Diavolo*, « *Mon fils, mon 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 stronfato, 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 potrebbono fare i tromboni.

V'hanno 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 nè il *re* sopra le righe, nè 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, nè 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 aggiugnere 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 riempiuto 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 reciprochi. 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).

(1) *Vedi i fogli* 5, 8, 10, 19, 21, 25, 26, 27, 32, 38, 39 e 41.

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.
MANZONI, *nella prefazione al* Carmagnola.

E stanziato 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 senno 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 dipinger il suo ingegno. Egli conobbe Beethoven, cui suole chiamare il Dante della musica, e lo vide inspirarsi, e lo sentì improvvisare sul gravicembalo con istraordinario 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 infiorata da Marchesi. È 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 ahi! 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 giudizj 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 uso d'interrogar quegli artisti con cui si abbatte e di leggere ogni scritto che gli capitasse fra mani risguardante l'arte musicale. Per tal modo potè 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, scieglendone i classici in ogni genere e ne' varj tempi della storia dell'arte; di analizzarne le produzioni, mostrandone le invenzioni, ed esaminando i diversi cangiamenti 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 tacerne del resto i difetti, e distinguendo quegli proprj 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, giungerebbesi forse a produrre dei quadri istruttivi, equivalenti a tante lezioni accademiche, la cui varietà potrebbe generare diletto. Ma il sonatore fortunatamente capì 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 accompagna talvolta col suono le soavissime melodie, un tale gli disse come un giornale, che si consacra ai progressi 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 coltura 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 Botta.

— Sì, miei signori (si fece a dire il sonatore) è vero che in generale gli artisti musicali hanno bisogno di maggior coltura nella parte letteraria e storica dell'arte, quantunque il pubblico non istimi un ette 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. E 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 dizionarj 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 sopraccaricata 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 eminente dell'Italia in quest'arte divina.

Si fece lettura dell'articolo del letterato francese, ed il sonatore questa volta non potè 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, *l'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 aveano allora più fa« ma in questo che gli Italiani stessi. Nulla « meno una vana pretensione alla scienza « li aveva condotti ad un genere si biz« zarro, che la musica sacra aveva perduta « tutta la sua nobiltà e tutta la sua espres« sione. Papa Marcello II n'era talmente « disgustato, che stette in procinto di ban« dire la musica dai templi, allorchè il Pa« lestrina ebbe il permesso di fargli sen« tire una messa che avea composta se« condo le sue idee particolari. Tale opera, « che fu conservata come un monumento « curioso del risorgimento dell'arte, è chia« mata ancora la Messa di Papa Mar« cello, 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 pontificj e convennero: 1.° che i mottetti e le messe con mescolamento di diverse parole non verrebbero più cantati; 2.° che le messe lavorate sopra temi di canzoni profane e lubriche fossero sbandite perpetuamente; 3.° che i mottetti 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 amantissimo 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, sodà, 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 risuonanza delle armonie e della necessaria vincolazione delle fughe se ne intendessero limpidamente tutte quante le parole ed il senso. S. Carlo parimente persuaso 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 pontificj nel palazzo del Cardinal Vitellozzi, ov'eran radunati anche tutti gli altri Cardinali della Congregazione. Furon molto gradite dalla rispettabile udienza tali messe, ma gli elogj 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 pontificj 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 udì 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 sè stessi intorno alle materie che imprendono 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 strafalcioni 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 Baini, 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 stromento del quale desideravasi veder l'uso nella stromentazione delle nuove Opere. Al teatro del *grand'Opéra* si provò in fatto questo stromento alla presenza del maestro Meyerbeer, ed è desso un contrabasso 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 stromento 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 stromento 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 mettervi in iscena altre sue opere *Una notte a Granata* e *lo Scudiero*, già da lungo tempo celebri in Germania.

— Il *Menestrel*, 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 Baillot.

— Il signor Berlioz ha dato a Brusselles una grande Accademia, la cui orchestra componevasi di duecento parti. Vi si eseguì per intero la grandiosa sinfonia *Giulietta e Romeo*, composizione stromentale 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 170,000 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 divietato usare nelle Chiese degli stati Pontifici altri stromenti di musica tranne l'organo, il fagotto e il trombone; però nelle Solennità straordinarie e quando ci saranno motivi sufficienti per derogare da questa regola, si accorderà il permesso di servirsi d'altri stromenti da fiato: ma gli stromenti da arco non potranno più per verun pretesto adoperarsi nell'interno delle Chiese.

(Dalla G. di V.)

— *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 *Stryk-en Blaasliust* a Amsterdam, *Collegium musicum ultrajectinum* (che conta già più di duecento anni) a Utrecht), *Diligentia* nell'Aja, *Eruditio musica* a Rotterdam, *Musis sacrum* e *Sempre crescendo* a Leyda, *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 Leyda 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, 1600 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 Cramer, Addington e Beale, inventò un nuovo istromento, da lui detto: *Eufonico*, 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 gennajo, 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.°

DI GIOVANNI RICORDI.

FANTASIA

per il Pianoforte a quattro mani

SOPRA DIVERSI MOTIVI DELL'OPERA

NABUCODONOSOR

DEL MAESTRO

G. VERDI

COMPOSTA DA

F. PASANOTTI

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. Z. CHOTEK

Cahier 3.° *Les Gibelins à Pisa* - 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.° CAV.

G. DONIZETTI

trascritta per Pfte a 2 ed a 4 mani nello stile brillante

DA

C. CZERNY

A 2 mani Fr. 3 50
A 4 mani » 5 —

LES BORDS DU RHIN

GRANDE VALSE BRILLANTE

pour le Piano

PAR

F. HÜNTEN

Op. 120. - Fr. 2 75.

DIVERTISSEMENT

pour Pianoforte et Flûte ou Violoncelle

SUR UN AIR FAVORI DE L'OPÉRA

ROBERTO DEVEREUX

COMPOSÉ PAR

F. HÜNTEN

Op. 121. - Fr. 3. 50.

VARIATIONS BRILLANTES

pour le Piano

SUR UN THÈME FAVORI DE L'OPÉRA

ROBERTO DEVEREUX

COMPOSÉES PAR

F. HÜNTEN

Op. 122 - Fr. 3 50.

NABUCODONOSOR

Dramma lirico di TEMISTOCLE SOLERA

MUSICA DEL M.°

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.° 1720.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

N. 43-44. DOMENICA 30 Ottobre 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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE.

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.° 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.

STUDJ BIOGRAFICI.

GIOVANNI WOLFANGO 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 1771. 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. E 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 (chè 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 protettrice, che le mostrasse quella che doveasi cantare da lei. Il maestrino la soddisfece al momento, e non è a dire se la Bernasconi ne fosse contenta e meravigliata. Ma il piccolo Mozart volle vendicarsi della sua diffidenza schiccherandole all'istante una, due, tre altre arie, e ponendola nell'imbarazzo della scelta.

Durante il 1771 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, Manzuoli aveva la parte principale, e fu prodotta nel dicembre. Richiamato il padre suo a Salisburgo nell'occasione dell'installamento 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 ei 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 necessarii a proseguire il suo viaggio. Grandi onori e 90 fiorini in contante, ecco il risultato della sua dimora in Ausburgo. A Manheim 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 scolara del suo Wolfango fosse stata tanto generosa da pagargli dodici lezioni in ragione di tre luigi!

Lo sconforto 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 consolerei di tutte le mie disgrazie, ma gli uomini coi quali mi trovo non sono che bruti 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, perchè, 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 tostamente per ire a raggiugnere 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 giugnere all'età di ventitrè 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 fuorchè 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 potè 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 nè la musica meramente italiana, nè la musica tedesca formatasi poscia, sotto l'influenza di quella di Graun, da Hasse e da Benda, nè lo stile francese, nè 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 i 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'*overtura 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'elettor 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 *padrone*. Da ultimo stancata la sua pazienza, diede la propria demissione, e libero quindi di sè, non cercò più verun impiego aulico, 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 allogata 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, Stuttgard, 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 dissopra di tutti i compositori del mondo.

« Questa musica è troppo bella per le nostre orecchie, diceva egli a Mozart parlandogli del *Ratto del Serraglio*; vi hanno troppe note ». « Nè 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 ottocento 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 rinunziare alle seducenti offerte che gli fece il re di Prussia, Federico Guglielmo, allorachè 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 offro per i vostri annui onorarii 3000 scudi (11,260 franchi) ». » E dovrei 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 demissione 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 lasciarmi? » 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 13 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 cotal 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 1783 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 dì della sua morte. I bellissimi sei quartetti componenti la sua opera decima comparvero nel 1785. Egli li dedicò ad Haydn. Nella sua lettera dedicatoria, 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'istromentazione 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 ammucchiavano in quest'Opera, e codeste bellezze erano d'un genere troppo nuovo perch'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 giudizii di poco peso, l'intera Germania si entusiasmò per questa immortale produzione del genio. *B.*

(*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 fulmine della scomunica, la quale non fu scagliata giammai contro la musica nè da Papa Marcello, che nel brevissimo suo regno di solo 22 giorni aveva ben altro da pensare che alla riforma del canto ecclesiastico, nè dal Concilio di Trento, non facendone cenno nè il Pallavicini, nè 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 inspirazioni 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 Consesso 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 del Palestrina, i quali secondo il solito non saranno stati sì facilmente scevri d'invidia, nè molto lontani dal desiderio di criticarlo.

Nella mia raccolta trovo registrato il nome di quel Fiammingo che ammaestrò il nostro Palestrina nei più reconditi misteri del cantrappunto, 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, riputaron pur sempre a loro gloria di essere stati suoi allievi.

E bensì vero che lo stile di tutti i Fiamminghi veniva sopraccaricato di troppi artifizj. 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, intrecciate 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 leggieri, 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 Doni, 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 chiamar 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 uno 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 *Sanctus*; *gracieuse gent*; nell'*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 instituì la cattedra di musica in Oxfort, 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 vogliano 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 presumer 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 profitto. 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 Veimar, ed il professore Fétis in varie accademie date al Conservatorio di Parigi, nella quale cantò 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 eseguiscono 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 sfolgoranti bellezze, ne comprano a caro prezzo le edizioni antiche e le copie di esse. Dunque, ecc.

Ma ... e l'Italia? - In Roma sì che vengon 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 oggidì 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 traccie, che ne dà la Biografia dicendo che Pier Luigi *avea 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 eccezioni, 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 straordinarj con pochi accordi, talvolta con un solo, o con una innalzata 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 sè, e non potesse essere altrimenti, lo chè 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 sè 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 convien sentirle eseguite in un vasto tempio e da numeroso coro, e particolarmente dai cantori pontificj 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 motto 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'ISTROMENTAZIONE.

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, intuonare 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 mercè. 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'istromentazione. 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 sè; 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'hanno 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. Gluck solo, nel suo spartito italiano l'*Orfeo* ha scritto il trombone soprano sotto il nome di cornetto. 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 cagione 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 conseguente 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 escir bene, dar loro una ben lunga durata, farle succedersi lentamente, e intramezzarle di pause che facian 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 dispongano 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 bemolli*, 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 nè credevano anzi che queste note esistessero. La sonorità delle tre note

(1) *Vedi i fogli* 5, 8, 10, 19, 21, 25, 26, 27, 32, 38, 39, 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 taciono le voci e gli altri stromenti tutti. Il suono dei flauti separato da quello de' tromboni da un immenso intervallo, pare essere così la risuonanza armonica sopracuta di questi pedali, il cui lento movimento e la profonda voce intesi sono a raddoppiare la solennità delle pause che vanno intrammezzando 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 dà sempre luogo ad una farraggine di errori eziandio negli spartiti più sapientemente ordinati. Per la qual cosa uno degli attuali maestri, il cui valore nell'arte della istromentazione è una delle incontrastabili sue eminenti qualità, ha incominciato l'ultima sua opera con molti *mi bemolli* gravi del terzo trombone tenore. L'officleide gli eseguisce 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 trombonettieri 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 smascellavano spezialmente veggendo 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*, comechè, 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, dappoichè 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 trombonettista se n'è voluto finora impratichire 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 possedono o possedevano questo stromento, debbono essere più o meno storpiati quando si eseguiscono 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'*Opéra* si servono tutti e tre del trombone tenore che non le ha. V'hanno altresì dei *do naturali* gravi, sostenuti, nel coro dell'*Alceste* di Gluck: « Piangi, o patria, o mia Tessaglia! » Qui l'effetto di questi *contra-do* bassi è grandemente 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 scorritojo, 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 trombonettieri 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, conscii 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.°2.°3.° *tromboni tenori*. Ne segue che per potere eseguire, in paesi forestieri, le loro opere, come si eseguiscono 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 redigere 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 compromettersi di loro agilità; nondimeno, ecco ciò che potrebbe dirsi: nel tempo inquartato 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 fierezza, che solamente il fango d'una prosaica poesia potrebbe render vana o nulla. Essi prendono, in questo caso, aggrandendola 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*; « Prezzo del sangue che da noi fia 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 t'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 oggidì da alcuni maestri di formare un quartetto dei tre tromboni e dell'officleide, assegnando il vero basso all'officleide forse non è senza merito di biasimo. Il timbro de' tromboni così rilevato e dominante è ben diverso da quello dell'officleide, ond'io credo sia meglio far

raddoppiare la parte grave a questo stromento, 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 *soli* 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 mescere la sua voce olimpica alla meschinella melodia di un *duo di vaudeville*, al vano romore d'una contraddanza, 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 insufficente, 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' di nostri ad una fase di decadimento. Alcune ci parvero in persuadevol modo discusse; altre per la moltiplicità 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 spesse volte ridicoli, non pure nella comune società, ma ben anche nel breve circolo del loro mondo teatrale.

V'hanno tra gli uomini degli uomini, i quali stimano sè stessi costituiti d'una creta di cui tutti gli altri non furono costrutti. Chi penetrasse 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 coltura, dell'inspirazione, della civiltà, e soventissime volte persin 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, dicon fra se medesimi, e udrai i rumori dell'entusiasmo colpirti l'orecchio ed inebbriarti 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'intma comprensione di ciò che imprendono a trattare, anzicchè 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 ajuta 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 Marchesi col vecchio David, e con molta verità e giustizia vengono sclamando: 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 piloto e condottiero il vapore, trovò che anche le arti potevan comminare su veicoli di fuoco; e giudicò ch'era uno sprecare gli anni e la fatica il condannarsi a tanti studj preparatorj, di che le genti illuminate della felice età nostra poteano far di meno; e dalla camera del solfeggio passare alla grand'aula del teatro, anzicchè un tratto di cieca temerità, parve non altro che una prova di ammirevole 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, epperciò s'iniziavano pergradi a sostenerne il terribile aspetto ed a correre la difficil carriera melodrammatica, ora s'è sbandita 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'immitarlo; 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 sè, ignorando che sia declamazione, che sia mimica, non intendendo (e questo è pur troppo una verità) il significato delle parole che proferiscono.

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 risultamento, 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 mantengon 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 sommesso, 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 Brusselles dal signor Ettore Berlioz.

Il signor Ettore Berlioz arrivò a Brusselles 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 stromentali 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 allorquando dirige e comanda a un esercito intero di parti musicali. Epperò egli fa una magnifica figura al legio, allorachè con un solo gesto o con uno sguardo scatena o modera 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 risarcito di tante fastidiose tergiversazioni e accanite nimistà contro le quali altro artista meno forte di lui avrebbe da un pezzo soccombuto o sarebbesi stancato. Ben diversamente 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 giugnere al possesso di quella fama che al presente si degnamente lo premia: e questo altrui concorso vieppiù difficil 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 abborrono 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 fiacca blanditrice di passioncelle da romanzo, o un mestiere di guadagno, o un lene e soave narcotico dell'anima, o tutte queste cose insieme, non verranno mai concedute le lodi del giornalismo non venduto.

Dopo questa forse troppo seria digressione, che per altro può aver significato importante pei 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. 1 2 *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 stromentali, pezzi vocali, *Sinfonie, Concerti, Cavatine, Variazioni, Fantasie, Canzoni, Duetti, Cori*, pezzi serj, buffi, buffo-serj. Questo genere di trattenimento potrebbe essere di grande giovamento al far progredire l'arte musicale, al propagare il buon gusto, all'eccitare fra i Dilettanti e gli Artisti una bella e nobil 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 a 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 della soavissima fra l'arti belle tien luogo del dotto *Tarocco*, dell'importante *Scacco* o di simili spreca-tempo, che occupan *seriamente* il cerebro nelle ore destinate ad alleviarlo dalla fatica dello studio, dal peso delle cure della vita; trattenimento ove le alternate melodie o patetiche, o energiche, o giovial, danno elasticità all'anima di chi non l'abbia del tutto floscia o borichina. Questo nobile divertimento 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 invitate, al numero e simmetria delle steariche, od ai proprii guantini sopraffini, che non alla scelta 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. Esca pure dal *corallino* labbro di una signorina Dilettante la più sdolcinata *Romanza*, sian pure a stento intelligibili le parole da lei cantate, o seminullo o falso l'accento, o mal applicate o soltanto abbozzate le *fioriture*, bisogna applaudirla a *furore*, 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 nemmen per sogno a correggersi, 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 sonnifera vena comica, o con lazzi non *buffi* ma *buffonici*, con *sali insipidi* o sporchi? Bisogna battere generosamente palme a palme, bisogna dire che *canta con una gran comica*, che ha un *gran spirito*, è un *genio*... e'l meschinello se la beve; fa il bocchino del ritrosello a tanta gloria, ed invece di correggersi, di cambiar stile, di cercare quel vero *stile comico* che eccita la giovialità senza ricorrere alle caricature, alle scempiaggini, e senza offendere il pudore delle uditrici educate, non civettine, non sciocchine, fa ogni studio per toccare la gloria di ser Pagliaccio. E'l peggio si è poi che costui quando va al teatro è il primo ad applaudire l'artista sguajato che colla lusinga di acquistarsi la simpatia dell'udienza, impresta dal trivio i scurrili equivoci, da Brighella la mimica; con quell'applaudidore del mal gusto fa tosto pieno coro la *race mautonnière* 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 *plus 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 vagheggini, dagli ultra-devoti al *Bon-ton*, dai giornalisti di pasta stra-dolce, e soprattutto dai *Lioni* pranzofili.

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 propro giudizio sul merito dei Cantanti, dei Sinfonisti, sulla regolarità della disposizione dell'orchestra (Vedi *Orchestra - Cembalo)*, 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 garrulette *suonatine di gola*, di gustarvi eloquenti melodie stromentali e non continui sforzi di mano, non le interminabili chiacchierine, insignificanti *Variazioni*, non i pasticcini *Capricci*, non le pazze strampalate *Fantasie* 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 (la capiscano una volta gli Euterpei) si potrà dilettare le orecchie, di qualunque dimensione siano, ma toccare le anime, movere i cuori non mai. Ben dirette le accademie, potrebbero essere di un utile grandissimo all'arte, ma appunto per iscarsità 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 ottener effetto staccati dal complesso drammatico, spogliati de' prestigi della scena, le stomachevoli 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 udienze, a dispetto delle larghe dimensioni de' generosi promettitori Cartelloni, se l'esperienza non avesse ormai convinto il Pubblico che il sentimento dominatore 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 sinceríssima devozione ai Numi... (Vedi *Cassetta - Bacile*)

(Sarà continuato)

Nicolò Eustachio 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 Thalberg, 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. Dicesi che sia sulle mosse di partire per l'Inghilterra ove è impegnato pei *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 preparono un libro che promette di riuscire molto interessante, vogliam 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 gioja dei sinceri amatori dell'arte.

— Il signor Lumley comperò la sala dell'*Opera di Londra* all'esorbitante prezzo di 105,000 lire sterline (2,625000 franchi) lo che reca la cifra di locazione alla somma di 136,000 franchi per anno, per un teatro ove non si da 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 grande 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 ei fu nell'agosto del 843 che venne conchiuso 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 *festiceal* nel quale si eseguiranno due nuovi Oratori, l'uno scritto dal celebre poeta Tieck, e posto in musica da Felice Mendelssohn - Bartholdy; autori dell'altro Oratorio, si dicono i poeti Rauppach e Maschner.

(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 proferire anche il nostro giudizio. Ma temiamo che abbia ad esserci 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* già rappresentata a Vienna con gran successo. Si parla anche dell'Opera di Federico Ricci, *Corrado d'Altamura*; e in fine d'uno spartito espressamente composto da Donizetti per madama Grisi, Mario, Lablache e Tamburini. „

— Basilea-città. Allorquando, alcun tempo fa, la società d'utilità pubblica mise al concorso la quistione 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 esercizj. 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 numeroso uditorio, e vi hanno eseguito diversi pezzi: nel dopo-mezzodì un banchetto riunì 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'intesero delle voci *a-solo* le quali non sarebbero state fuori di posto in qualsiasi concerto. Vedesi con piacere che queste riunioni di operaj avranno eccellenti risultati.

(Dalla G. P. di M.)

— Il celebre maestro Weyse è morto il giorno 8 ottobre a Koppenhaghen in età di 70 anni. Poco prima pubblicò 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 adattò lo *Stabat Mater* di Rossini a quadriglie, pubblicandole col titolo: *Stabat-Mater-Quadrilles.*

— Il decano di Westmunster a Londra, Ireland, morto non ha guari, lasciò come legato al signor Leman Brownsmith dell'Abbazia di Westmunster 67 volumi MSS. di composizioni di Phändel, 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 fischiata 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.

FANTAISIE

pour le Piano

SUR DES MOTIFS FAVORIS DE L'OPÉRA

MAOMETTO

DE ROSSINI

COMPOSÉE 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 Violino o Flauto

STABAT MATER

DE G. ROSSINI

transcrit pour Physarmonica avec accomp. de Piano ou pour deux Pianos

PAR

C. G. LICKL

Fr. 14.

METODO COMPLETO DI CANTO

DI

LUIGI LABLACHE

Fr. 16.

SOIRÉES DE PARIS

ALBUM D'ARIETTES ET DE NOCTURNES ITALIENS

COMPOSÉS PAR

DONIZETTI

transcrits pour Physharmonica avec accomp. de Piano ou pour deux Pianos

PAR

C. G. LICKL

Fr. 5.

FANTAISIE CARACTÉRISTIQUE

pour la Harpe

SUR UN MOTIF DE L'OPÉRA

OBÉRON DE WEBER

PAR

PARISH-ALVARS

Op. 59 - Fr. 5.

GRANDE FANTAISIE

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, con accomp. d'Orchestra . » 18

FANTASIA

per Flauto e Pianoforte

SOPRA UN MOTIVO DELL'OPERA

LINDA DI CHAMOUNIX

DI DONIZETTI

COMPOSTA DA

C. BRICCIALDI

Fr. 5.

NABUCODONOSOR

DRAMMA LIRICO

IN QUATTRO PARTI

DI

Temistocle Solera

Fr. 1.

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 DI MILANO

N. 45. DOMENICA
6 Novembre 1842.

- *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'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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà Antologia classica musicale.

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.° 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 candele, 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 intuonano 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 sè stesse qualche cosa di penetrante; da una mirabile intuonazione, 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 smorzar 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 affettazion 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 scelte 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, nè sconvenienti 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 finirla 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; affinchè i giovani, che per loro vantaggio e pei progressi dell'arte volessero prevalersene ne proprj studj, 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. È quell'abate un eruditissimo e valente scrittore di musica ecclesiastica, ed un suo *Miserere* cantasi 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, affinchè non l'avanzata età, nè la salute infievolita 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 musiche 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 1722 « 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 aversi 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 « 1705; 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 de« dusse il Calegari dalle diverse posizioni « degli accordi nella musica del Palestrina; « con ciò di più, che siccome gli esem« plari del secondo erano pienissima ar« monia 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 disso- « nante progredire a tentone, e dare in « mille inciampi, ed adottare tali errori « che sfigurarono 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 Francesc'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 Sabbattini delle *Numeriche segnature* e nel trattato delle *fughe* e quindi in quell'altro, più recente, d'armonia, di Bonifazio Asioli. Lo stesso Calegari confessa candidamente più volte nella sua opera inedita, la quale è intitolata *Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni*, d'aver desunto il sullodato sistema dalla *erudita pratica* di *Palestrina*, sovra 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 *Crux*, 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, stanteché i dilettanti 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 *Crux*, e fui tutt'altro che malcontento d'avere 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'oggidì. Le parti di Gennaro e di Don Alfonso, sostenuta la prima da *el Senor Ramos*, la seconda da *el Senor Barba*, parve a me avessero perduta tutta la loro importanza, tanto fiaccamente eran eseguite! La romanza di Gennaro nel primo atto, il terzetto 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 sagrificata 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, chè 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 spagnolo, 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 stromentisti distinti i quali poi si riscattano ne' pezzi d'*assolo* (1).

« 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 fermino a lungo presso quel teatro. Delle compagnie italiane vi si recano di passaggio, vi rappresentano il loro repertorio moderno, dal quale pare, che sia proscritto anche l'illustre Rossini, come colui la cui *musica è troppo forte e difficile!!* Dopo tutto ciò mi affretto ad aggiugnere 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 conchiudere 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 aggradire la melanconica e tenera musica di Bellini. La società di Madrid comprende ed ama alla pazzia tutte le produzioni di questo maestro, ed ogniqualvolta vi si rappresentano la *Norma* o i *Puritani*, 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

(1) 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 ogniqualvolta 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 Saldoni*, autore delle Opere *Ipermestra* e *Cleonice*, abita ordinariamente Madrid. La sua *Ipermestra* è molto popolare in Ispagna, 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, Saldoni 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 Ispagna, 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 Valdomosa*, 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 aggiugnerò altro e darò fine alla rapida mia nomenclatura citando quale rappresentante della musica sacra in Ispagna *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 Ispagna 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 Ispagna chiesa per quanto piccola, tranne che non sia una semplice *cappilla* (cappella) la quale non possegga il suo organo. Le cattedrali ne hanno di stupendi come lavori d'architettura. Ma devo aggiugnere che i suoni dello stromento non corrispondono degnamente alla bellezza degli ornati esterni. L'organo di Siviglia è di grandiosa vastità; anche quello di Granata è magnifico: ma mi accadde spesso di entrar nella chiesa ed udire l'organista suonare delle arie 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 gemiti dell'organo 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 conchiusione, manca in Ispagna 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. Sòrto 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 quistione 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'attrito 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 ».

(1) Crediamo che in ciò vi sia errore per parte del corrispondente della *France Musicale*.

BIBLIOGRAFIA.

— La Tipografia del nostro Ricordi sta preparando un importante pubblicazione: *Filosofia della musica, o Estetica applicata a quest'arte*. E 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 conceduto 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 correzione 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 studii riguardanti l'uomo morale. Questo trattato della *Filosofia della musica o Estetica musicale*, gioverà in gran parte a quest'uopo, come quello che addimostrerà con fine analisi e ben appropriati esempii 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 addesso avuta in troppo poco conto. Un indigesto articolo impastocchiato di iperbolici 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 sconfortarsi 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*, d'*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 approffitteranno. A questo intento adopera specialmente questa Gazzetta.

B.

VARIETÀ.

Moscheles a Brusselles. — Alcuni amatori della buona e seria musica assistettero giorni fa ad un trattenimento musicale interessantissimo. Moscheles, il famoso pianista, reduce da Amburgo e di passaggio per Londra, volle fermarsi alcune ore a Brusselles per consecrarle 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 Moscheles 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 servì di *partner*. Moscheles chiuse poi il trattenimento con degli studii e con una di quelle sue fantasie estemporanee nelle quali suol dar prova di tanto sapere musicale. Fra tante rinomanze speciali che nell'arte di suonare il pianoforte valsero ad emergere in questi ultimi dieci anni, Moscheles 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, checchè ne dicano certe persone.

Ciò che vi ha di più ammirabile in Moscheles 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, Moscheles 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 ei 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

i suoi figli. Vi hanno poche teste, per quanto bene organizzate, che resister possano a tanta fatica; è a dire che quella di Moscheles 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, *tam-tam* ed altri simili *soavi* stromenti introdotti nella nuova composizione. Dopo alcune ore di così penoso divertimento, il Re lasciò la sala dell'Accademia, e poichè al suo uscire trenta tamburi battevano alla distesa, S. M. esclamò sogghignando: « Lodato il cielo che alfine 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, le *Convenienze teatrali*, imitata da una nota commedia del Sografi, fredda e scucita congerie di lunga̲ggini musicali senza gusto, senza sapor 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 sì meschini, non si decidesse a dare alle fiamme lo spartito, anzichè mostrarne alla luce della ribalta la nuda squallidezza. E sì 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 perdonarsegli di tutto cuore se qualche peccatuccio può pesare sulla sua buona coscienza di maestro. Ciò che veramente fece inarcare le ciglia di stupore si fu il vedere che una sì digraziata creazione, forse a quest'ora ripudiata dal suo medesimo autore, potesse venir diseppellita dall'obblio ove merita di riposare per tutta l'eternità, ed essere trascinata pei capegli sul palco scenico della Scala a far mostra della squallida 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 dilicato 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 marcie militari, i soliti trionfali ricevimenti, i soliti ingressi solenni, i soliti capitomboli col grido obbligato dal loggione; ma tutti questi ormai troppo usitati 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, benchè 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 rimembranze nelle parti di *Fernando* della *Gazza Ladra* e d'*Assuro* nella *Semiramide*, ora ritirato dal teatro, trovasi al presente a Parigi. »

Tempo fa venne annunziato 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 dovevano 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 institutori dotati 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 Brusselles 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 riplende 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 Brusselles, 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 servì 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 produsse ultimamente l'Opera di Gretry *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 adoperino per erigere una fondazione musicale destinata appunto alla diligente e coscienziosa esecuzione dei capolavori delle migliori scuole, e in ispecie delle più vantate composizioni stromentali. 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 necessarii 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 *Guglielmo 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*, la qual riduzione necessitava non lievi alterazioni nella musica. Questo grandioso spartito, reintegrato di tal guisa nella pienezza della sua forma primitiva, venne accolto con clamoroso entusiasmo.

(*G. M. di P.*)

— L' Accademia di canto, di Berlino, sotto la direzione del signor Ronsenscagen, annunziò cinque *Concerti Spirituali*, dei quali farà parte un' *Oratorio* di nuova composizione di Sphoor.

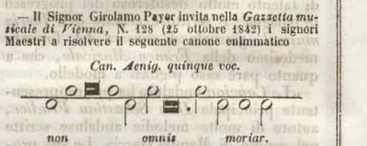
— A Lipsia l' Opera di Halevy la *Reyne de Chypre* è diventata l' Opera favorita.

— Il bello spartito i *Due Sergenti* del maestro Mazzuccato, composto tempo fa per le scene del nostro teatro Re, ove ebbe esito fortunato le poche sere che potè recitarsi, venne giorni fa riprodotto con molta fortuna sulle scene del *Carlo Felice* a Genova.

Non abbiamo potuto negarci il piacere di far consaperoli di ciò i nostri lettori anche a rischio di essere accusati di avere derogato dalla nostra massima di non impacciarci 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 enimmatico

Can. Aenig. quinque voc.



messo dal maestro cavaliere Neukomm nell' anno 1814 sull' epitafio di Giuseppe Haydn.

Per quanto difficile e complicato sembri questo ingegnoso tema, 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 professore di violino al Conservatorio di Praga, sig. Pixis, fratello del noto pianista di questo nome.

— L'Unione per la Musica di Chiesa a Wildenschwert nella Boemia, eseguì ultimamente la *Creazione* di Haydn in lingua boema, e la ripete il di 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 un 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 Wirnser 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: *Czaar e Falegname*, 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: *Rienzi*, 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.

Dall' I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di GIOVANNI RICORDI
Contrada degli Omenoni N. 1720.

GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO

N. 46. DOMENICA
13 Novembre 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.° 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 al l'*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.° 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

ARTICOLO IV.

Vedi i N. 37, 38, 43 e 44 *di questa* Gazzetta.

Dopo il ritorno a Vienna al principiare del 1788 Mozart ripigliò i suoi lavori di composizione stromentale e vocale, dedicandovisi 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 anzichè comporre; e tuttavolta 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 rendeasi ogni di più grave e minaccioso, nè guari andò che il timore della morte si impossessò 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 allorachè 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 sopravvenir della notte.

Soventi volte ei 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 eseguivasi 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 sì tristi momenti ei se ne stava seduto dinanzi alla sua tavola assorto in lugubri meditazioni allorquando 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 dì delle sue esequie, Mozart assenti incontanente 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 domandate 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 domandatogli *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 aveano 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 giuocoforza 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 decorso di dieciotto giorni ebbe posto fine alla sua partizione della quale conseguava 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 (1).

Questo nuovo eccesso di lavoro e l'esaltazione che avea in lui eccitata pareva dovessero annichilire le sue forze, tuttavolta le distrazioni che gli vennero porte a Praga riaccesero il suo coraggio e restituirono al suo umore parte della prima ilarità. 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 farsegli 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 perdè di vista nella folla, e Mozart finì per persuadersi che quello era un avvertimento del cielo e che scrivendo l' allogatogli *Requiem* non faceva che comporre

(1) Vedi Fétis, DIZIONARIO degli *Artisti musicali*, la biografia di G. W. Mozart.

(1) Vedi *l' Opera citata.*

il suo inno di morte. Nulla valse a distrarlo dalla funesta sua idea che fini 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 trentesimosesto suo anno. Così tristamente 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 traspaja 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 appajano, 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'une 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 risultamenti 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 lambiccature 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 particolar 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 scorta 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 giudizio, 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 dirsi 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'obblio, 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 affatto 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 fuochi 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 casaccio 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.

ESTETICA MUSICALE

SOPRA L'USO DE' SEMITONI

PENSIERI E PRECETTI DI BEL CANTO (a).

LETTERA

Al nobile ed egregio sig. Giovanni Colleoni da Bergamo.

E che potrò 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 persecuzioni 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 agognava più che altri mai all'espressione imitativa delle passioni, e la di cui perdita immatura piangerà l'Italia per lunga stagione (2). Che vuolsi dunque di più?...

La di lei opinione è adottata da tutti i teoretici e pratici d'ogni nazione occidentale, e il voler negarla sembra lo stesso che sostenere: a mezzodì non è giorno ancora.

Sulzer, Arteaga, Lichtenthal, ecc., e tutti gli estetici che ragionano intorno alle differenti qualità de' suoni e de' caratteri dei tuoni, convengono che le scale minori sono le più atte ad esprimere la tristezza, la melanconia ecc. ecc., e perchè ciò? appunto perch' esse sono delle maggiori più ricche di semitoni - mentre i passi semitonati 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 odonsi a sazietà in ogni paio di variazioni, e non servono ad alcuna espressione, ma soltanto per far mostra di saper sorvolare come vento tutti i tasti a doppj ed anche triplici suoni cromatici.

Benchè il sistema di Batteux, 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 havvi una tal analogia, che si possa dire che la scelta de' suoni deve in qualche modo somigliare a quelli che l'uomo pronuncia allorchè l'animo suo è dominato dalle passioni, e che questi suoni, allorchè 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 *quadrupedante* 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 gemito 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, varii movimenti e ritmi, differenti progressioni nelle melodie ed accordi variati - cangierà 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 melancolia muovesi a lenti passi, che la tristezza è concentrata e quasi nulla; che altro sono le lagrime che spreme un'interna angoscia, ed altre quelle che scorrono a torrenti nello staccarsi dall'oggetto adorato; e quanti gradi percorre la disperazione finchè 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 fuggevole 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 mettervi del suo, deve abbellire con quegli accenti che possono ispirargli il possesso dell'arte, il suo dilicato 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 striscimento ma non troppo ripetuto - qualche volatina breve con semituoni piuttosto in giù che in sù. - 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, purchè 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 posson 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'uditorio 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 *Pimmalione*, che scolpì la statua, e nell'esecutore la *Madre d'amore*, che ispira in essa la vita.

A ragione aggiugner potrebbersi 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 stuonature insopportabili - della mala applicazione e della monotonia degli stereotipi ornamenti - dell'uso di cucir 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 chicherichi persino nelle esclamazioni di dolore e di meraviglia - degl'innumerabili passaggi sopra le più viete vocali dell'alfabeto - e tanti e tanti altri riprovevoli vizii della moderna arte del così detto *bel canto*, che pur troppo dovrebbesi 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 traviamento 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 sopracute e que' sbalzi grotteschi onde malamente imitare ciò ch'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 nojosa, 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.

(a) Il suonatore di viola del quale i nostri lettori avranno accolto con piacere ed interesse i savii pensieri e le erudite riflessioni su l'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 dispettoso orecchio dalla presontuosa 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 addentro si addimostra versato nella critica estetica musicale, e noi, rispettando il velo sotto il quale si nasconde, diremo solo ch'egli va illustre 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 aggiugnere una parola di vivo e profondo rammarico consecrata 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 avvevano le belle speranze date dall'eletto 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 dei *Puritani*.

L'Estensore.

(1) Rousseau.
(2) Bellini.

(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 vizii delle moderne scuole di canto, e porre in chiaro come, nella folta 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 guastamestieri.

L'Estensore.

NOTIZIE VARIE

— Fu detto in alcuni giornali che il celebre poeta tedesco Thieck era stato colpito di paralisia 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, macchinismo, 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 sottile 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 vederne la rappresentazione almeno una o due volte. Nelle tele o scenarii 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, è a temere che l'esecuzione abbia a incontrare per ora molte difficoltà; sebbene

si osi sperare che la fermezza e la perseveranza tedesca, veramente singolare allorachè si tratta di opere ginvevoli al sano progresso, sappiano trionfare d'ogni ostacolo. A Milano un progetto sì bello e sì nobile potrebbe almeno in qualche parte venir applicato alla grande scena della Scala, nelle azioni coreografiche: sarebbe codesto il miglior modo di dare qualche importanza a questo genere di spettacolo, ai di nostri, per un complesso di sventurate circostanze, caduto in tanto scredito. Potrà essere fonte di non breve discorso questo tema che forse ci faremo a svolgere seriamente in altri fogli allorachè 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. Laboureau 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 procacciarne la versione di questa operetta istruttiva ad uso del nostro popolo. Poichè è troppo raro il caso che i nostri maestri italiani si occupino a pubblicare scritti dedicati all'insegnamento musicale, è pur giuocoforza ricorrere agli stranieri, per quanto possa spiacere 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 Medée* e le *Deux Journées* di Cherubini, *La Vestale* di Spontini, *Joseph* di Mehul, e le *Petit Chaperon rouge* di Boieldieu. - Ci crediamo in diritto di osservare che sebbene la *Medea e le due Giornate* sieno spartiti scritti su poesia 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 de' 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, piene di scienza, di armonia e di grazia, sentono 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 ci lega una relazione che potrà, speriamo, diventar utile a questa *Gazzetta*; l'altra, perchè ci gode l'animo ogni qualvolta ci si offre l'occasione di riprodurre giudizii 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 offrì a madama Stoltz la parte protagonista della nuova sua Opera *L'Africaine*. Nello stesso giornale leggiamo: " Il teatro Italiano spiega quest'anno una insolita attività. Oltre l'Opera di Donizetti scritta di fresco, e le prove di *Linda*, abbastanza inoltrate per poter giustificare nel giudizio degli artisti il gran successo ottenuto da quest'Opera a Vienna, si parla di porre in iscena 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 dei grandi onori ricevuti a Brusselles, si dispone a recarsi a Francoforte, ove è aspettato a far udire le grandiose sue composizioni stromentali.

— Leggiamo nel *Menestrel:* « La riproduzione della *Favorite* si effettuò nel più splendido modo; già da un pezzo questa opera di distinto merito era desiderata, e l'amministrazione coll'offrirla di nuovo a' suoi abbonati ha dato prova di buon gusto e di intelligenza. La Sala del teatro dell'Opera Francese era zeppa. Levasseur, Duprez, Barroilhet 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 destinata 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 fresca, si è che il *Prophète* 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. Questa è cosa stabilita tra l'illustre autore di *Roberto il Diavolo*, e il signor Pellet. Benchè l'amministrazione del *Grand'Opéra* siasi appuntino intesa su questo punto col signor Meyerbeer, il *Prothète* non si darà alle prove se non nella prossima primavera.

— Nella seduta di venerdì 28 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 iscena di quest'opera rimarchevole 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 *Freyschütz* ebbe luogo ultimamente a Dresda; la serata fu delle più brillanti che si vedessero da un pezzo. Madama Schroeder-Devrient sorpassò se stessa. I capolavori della scuola tedesca non ponno essere degnamente apprezzati se i cantanti non vi spiegano tutti 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 *Freyschütz* 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 Oratorii 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, convien dire che il maggior suo splendore fu l'eccellente esecuzione del sumentovato Oratorio, appositamente a tal uopo composto dallo Spohr. Sgraziatamente egli non potè dirigerla in persona. Pertanto il signor Taylor, affezionatissimo del celebrato maestro alemanno, 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 sentirla, 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 Balfe, Hobbs, Philipps, Young e Walter. Il maestro ha saputo dipingere le situazioni ed i caratteri particolari di questo suo nuovo Oratorio con una tale finitezza, che i diversi variati quadri compongono un magico tutto, ch'eccitò l'ammirazione degli uditori. I giornali inglesi combinano 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 Pianoforte

DI

S. GOLINELLI

13732 Op. 10. Fr. 4 75.

ESERCIZJ GIORNALIERI

DI CANTO

BASATI SULL'ESPERIENZA DI MOLTI ANNI

DI

DOMENICO DONZELLI

13913 Fr. 9.

BREVE METODO

DI CANTO

Diviso in tre parti

DI

FRANCESCO FLORIMO

13605 Parte I, contenente le Teorie preliminari, le Scale, Lezioni ed Esercizj su gl'intervalli, e diversi Solfeggi . . . . . *Fr.* 12 —

13097 Parte II, che tratta delle Scale volate, Esercizj sulle medesime, dell'Appoggiatura, dell'Acciaccatura del Gruppetto e Mordente, delle Notestaccate, del Trillo e delle Scale cromatiche, coi relativi Esercizj e Solfeggi . 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. 30.

Vendesi anche in pezzi separati.

BONBONNIÈRE MUSICALE

MÉLODIES FAVORITES

transcrites pour le Piano dans un style brillant

PAR

W. PLAGHY

Op. 97.

14234 N. 1 *La Romanesca*, Rondeau . . *Fr.* 1 75

14235 » 2 *Andante final de Lucia di Lammermoor de Donizetti, varié* . » 1 75

JACQUOT

Bagatelle pour le Piano

SUR UN MOTIF DE

MASSET

PAR

ED. WOLFF

13873 Op. 56, Fr. 1 75.

DIVERTISSEMENT

EN FORME DE BOLERO

pour le Piano

PAR

ED. WOLFF

Op. 69. - N. 1.

13879 Fr. 2 25.

DIVERTISSEMENT

EN FORME DE FANTAISIE

pour le Piano

PAR

ED. WOLFF

13880 Op. 69. - N. 2. Fr. 2 50.

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 DI MILANO

N. 47. DOMENICA 20 Novembre 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.° 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.° 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. *(a)*

Quei 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 perfin 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 niegare 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 raccomandi? (1) Che importa se la sua intelligenza è quasi nulla, se ogni buon principio dell'arte gli è sconosciuto, se canta e si move il più delle volte a controsenso, 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 noja 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 eran diritte e le sue spalle erano ben formate. Non potrei io cangiar di mestiere? dice allora fra sè. Di pasticci e pasticcieri 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. Tenterei io una cosa impossibile? Poichè i sapienti sostengono che il tentare non nuoce, anch'io tenterò.

E all'indomani il fabbricatore degl'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 *fà* sopra le linee. Egli vagheggia cogli occhi della mente uno stato di prosperità favoloso, poichè 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 maraviglioso 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 mai nè tanto raffinati nè tanto schifiltosi; egli piacerà dunque come piacciono tutti. E il novello cultore della più soave delle arti incomincia la sua carriera sostenendo la parte del *Furioso*. 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; stuona 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 niegò il genio di Tersicore, ed ella non potè uscir mai dall'oscura condizione delle seconde ballerine. All'incontro le aveva prodigato non solo il dono della bellezza, ma quello ben anco 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

(1) Crediamo opportuno protestare che nessuna benchè lontana allusione abbiamo inteso di fare nè in questo nè in altro passo del presente articolo. Le pitture che in esso si riscontrano, se pur hanno qualche evidenza poetica, sono tolte interamente dall'immaginazione.

(a) *Vedi il foglio N. 43-44 di questa* Gazzetta.

di lucro, perchè gli esordienti non lucrano mai, e spesse 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 compatimento. 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. È vero che coloro che conoscono la cosa s'indispettiscono leggendo stampate cosiffatte menzogne e si scandolezzano 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 Balsami, 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 là inecclissati dagli splendori delle viventi celebrità. In egual modo, parlando degli uomini, risplendono soli, benchè omai ai crepuscoli dell'occaso, 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 coteste cose si ottengono con mezzi ignobili anzichè 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 novizj, 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 che 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 sè, s'appoggiano ai mezzi ajutatori 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 lione solo basta per avere il partito di tutta la lioneria. Le raccomandazioni poi s'estendono alle dame, ai cavalieri, ai negozianti, ai mercadanti, ai merciajuoli, e tutti, com'è ben naturale, per gentilezza 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 baritoni, 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 degl'imparziali, le pioggie 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) e 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 Nor« vegia, fino al Brasile, fino all'Isola Maurizio e al Ca« licut! (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 propor« zione del numero delle rappresentazioni; alla decima « eravamo al *furore*. Lo spartito di Meyeerbeer, schiac« ciò tutte le altre Opere rappresentate durante la sta« gione, e fu duopo ricorrere ripetutamente ad essa. « Due artisti francesi ebbero la gloria di questa inter« pretazione gloriosa, il tenore Carlo Dumas, il quale « colse molta lode anche a Bordò, e Mlla Sofia Mequil« let, che al presente è tanto applaudita al *grand' Opera* « di Parigi.

« L'anno susseguente Lanari diede di nuovo il *Ro« berto il Diavolo* ai Fiorentini (2). Successivamente « quest'Opera comparve su diversi teatri della Toscana « e dappertutto con bell'esito, con esito sempre maggiore « a seconda del numero delle rappresentazioni, il che è « facile a spiegarsi. E non dimeno si può ben scommettere « che i cantanti non 'eran tali da sapere degnamente « concepire e interpretare questa elevata e maschia mu« sica. Epperò è tanto più grande la gloria dell'autore!

" Per ultimo, questo stesso anno un nuovo Impre« sario intraprendente ed attivo, il signor Fabrizzi, volle « esso pure mettere in iscena *Roberto il Diavolo*, onde « farlo apprezzare ad altre provincie italiane ove non « erasi trasferita la compagnia cantante di Lanari. Trie« ste fu la città trascelta pel nuovo tentativo. Di certo « la Compagnia non era del valore di quella colla quale « venne per la prima volta inaugurato a Firenze il mu« sicale capolavoro. Perocchè una sola cantante di vero « merito vi fu scritturata. Questa prima donna, questo « puntello, 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 ristorò in singolar modo gli af« fari dell'impresario Fabrizzi (3), dissestati un pochino « da altre Opere infelicemente sortite. La riuscita del« l'opera Meyeerberiana data a Trieste fu si grande che « ogni sera eravi posto in teatro per la sola metà delle « persone che accorrevano. Da Trieste la Compagnia « passò a Padova ove teneasi l'annuale radunanza dei « dotti Europei (4). Anche in questa piazza *Roberto il « Diavolo* destò all'entusiasmo la grave 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 per la quale Rossini, Donizetti e « Mercadante scrissero molti dei loro capolavori; Vene« zia 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.... applaudì. La prima « sera, poco; tutta la festa fu per Maria Corini, peroc« chè ella è cantante di tal merito che colpisce a primo « tratto. Le vennero gettati addietro dei *bravà* 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 termometro salì 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: ella « 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 Co« rini. Ecco a qual punto sono le cose! „ (5)

(3) *Il* Robert il Diavolo *ottenne a Trieste un brillante esito malgrado le molte alterazioni cui venne soggettata la partitura nella sua parte musicale, indipendentemente dai mutamenti fatti nel dramma, i quali furono richiesti dalle speciali convenienze del teatro. Di questi nessun carico era a darsi alla direzione dello spettacolo; delle alterazioni musicali, dettate o da poca dottrina o da falso gusto, tutta la colpa voleva attribuirsi a chi osò pigliarsene il riprovevole arbitrio.*

(4) *Il Congresso scientifico tenuto a Padova, non che gli altri dai quali fu preceduto 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 ci fa stimar 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 può osar di ricusare il vanto di sublime per non concedergli che il pregio dell'astrusa scienza. Veggasi 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'ESTENSORE.

CRITICA TEATRALE.
SULLA MUSICA
di Roberto il Diavolo.

Giudicare del *Roberto il Diavolo* sulle norme della musica italiana, come sentii 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 mollcere 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 che quella musica non è sì barbara, come altri suppone, e contiene anzi somme bellezze. Non voglio adesso entrare in quistione 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'ebbrietà. Però, non è raro che in quella nostra lussureggiante ricchezza d'immaginazione, la parola che la musica drammatica si assume infine di comentare, venga o mal intesa, o spiegata a capriccio, spesso per inesperienza od intolleranza di chi scrive; ma alcuna volta, bisogna confessarlo, per l'onipotente necessità di servire ad una inveterata abitudine, e al bisogno, non so quanto generoso, 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, acconciarsi a tutte le bizzarrie di questa sovrana del creato, farsi lieta con essa e mesta, e terribile, e supplichevole ed angosciosa, 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 e lieta, pazza e romorosa, 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 ed il male scendono nella stessa arena a sfida 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; quasichè il *Meyerbeer*, per conseguire un pieno effetto, volesse approfittarsi d'ogni popolare credenza. Così quando i fuochi fatui s'elevano e vanno quasi aliando sovra 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 scoperchiati 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 gioja della vita novella a cui quelle infelici si veggono evocate? Chi in quelle carezzevoli note della danza, allorchè al sopravvenuto Roberto offrono il nappo della voluttà, non iscorge le lusinghe amabili e i molli vezzi con cui tentano sedurlo? Chi non si commuove a quei lamentevoli e prolungati suoni dei violoncelli, allorchè 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 solitarii così mestamente sereno, le preghiere sposate 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, benchè 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 rimprovero 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 ommessa.

NOTIZIE VARIE.
I. R. TEATRO ALLA SCALA.

La sera di martedì ora scorso fu data per opera di ripiego la *Gemma di Vergy*. 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 sappiam 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 troveremmo a fare non pochi appunti se avessimo voglia di sobbarcarci in una lunga dissertazione umoristico-estetico-critica. Ma vogliamo assolverci da questa briga e liberar voi dalla noja 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, e sì scolorita l'ordítura 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 stiracchiate e di frasi a tessitura ostinatamente alta e forzata (1). Questo pregiudicievole vizio invalso nello scrivere de'compositori italiani dell'epoca in cui prese voga e venne abusato il così detto genere tragico-lirico, 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 aggiugnere che questo finale del primo atto della *Gemma* è ordito e concertato con molta negligenza e difetta di chiari sviluppi e di corretto disegno nelle parti e nel tutto. In alcuni momenti di alta importanza drammatica, l'istromentale procede con movimenti saltellanti e poco men che del genere comico.

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 al vedere una cantante dotata di tanto sentimento e di sì rare qualità, com'è la signora De Giulii, posta 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 pienezza del suo sapere e della potenza del suo sentire in un modo 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 piacesse interrogarci se crediamo che questo vecchio spartito sia stato tirato fuor degli scaffali del 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 provetto 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 che, colla scorta di Dumas, nel *Carlo VII*, seppe bene idearla, e in parte al compositore il cui estro 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 Rosemberg*, *Un'Avventura di Scaramuccia*, *Eran due or son 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 or 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 giuocoforza che il teatro Italiano si decidesse, e promette ormai il *Corrado d'Altamura* dopo la *Linda di Chamounix*. - Il poema, aggiugne lo stesso giornale, parlando del merito del libro del nostro Sacchéro, offre delle situazioni interessanti. Che cosa si vuole di più? Insomma *Corrado d'Altamura* è un'Opera che deve piacere in Francia ».

— Nello stesso giornale leggiamo « Lablache continua ad essere malato: alcuni giornali attribuir vollero 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 *Barbiere di Siviglia*. Ora anche questa gli fu tolta da Tamburini, cantante che comparisce in tutte le Opere. Non si negherà almeno che dal lato di Tamburini, e astrazion fatta di tutti i diritti ch'ei potria avere su questa parte, non fu il suo un tratto da buon camerata ». Abbiamo voluto riportar queste righe per dar argomento a'nostrilettori di persuadersi, se pur ne fossero in dubbio, che non solo presso i teatri d'Italia si agitano le piccole passioncelle artistiche tante volte indarno sferzate e derise, e che non i soli giornali teatrali della nostra penisola sono bravi nel fomentarle e nel pigliar parte in certi pettegolezzi da camerino, che dovrebbero stimarsi immeritevoli di essere comunicati al pubblico. Giustizia vuole 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 grato di poter annunziare che la malattia di Lablache non è punto grave. Il grande artista ricomparirà quanto prima sulla scena della quale c'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 assegni da firmare, egli ebbe a rispondere che non avendo cantato che una sol volta ei 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. Balfe, 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 pressochè terminato. Il sig. Balfe 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, Blondeau, Caraffa, Dourlen, Rigel, Thomas e Zimermann. 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 1200.

— Al teatro reale dell'*Opéra-Comique*, a Parigi, s'è data giorni fa la prima rappresentazione d'una nuova *Opéra-Comique* di Scribe intitolata: *Le Kiosque*. A quanto se ne legge ne' giornali parigini, non è lavoro di importanza. - La musica di certo signor Mazas, è tal che, al dire, della *Gaz. Mus. di Parigi*, non metterà sospora 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'altronde già sì ricca a' nostri giorni; se non che il modesto autore di questo *Kiosque* 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 lo stile, chiare le idee, nè 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 votare *l'aggiornamento* della fondazione di un terzo teatro lirico, la Comissione 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 molte volte all'anno al reale Conservatorio di musica e di declamazione, e stabilì le basi di una combinazione che non potrà non riuscir 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 si spesso da diversi pianisti, inoltrati negli studii, 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 decorso 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 il *Matrimonio Segreto* di Cimarosa, e si ha lusinga che esso avrà piena riuscita, stante le cure che si pongono a che quest'aurea musica sia eseguita colla più squisita precisione. Il direttore del teatro e i principali cantanti sono persuasi che non deesi por 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 udite 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, mercè 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 eretto 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, squisito sentimento delle arti teatrali, e distinta posizione sociale. Lo spirito di speculazione e l'ignoranza non potranno in verun modo far deviare questa suprema comissione dirigente dalle norme che si è proposte, il cui scopo è favorire il progresso intellettuale e morale del popolo, non pascolare la sua vana curiosità con frivoli e scipiti spettacoli, suggeriti dall'avido amor del guadagno.

— A queste notizie date riguardanti il teatro nazionale di Atene, aggiungasi quest'altra tratta dal *Menestrel*, che cioè quei teatro deve aprirsi colla tragedia di Sofocle *l'Antigone*, coi cori musicati dal sig. Mendelshon-Bartholdy.

— Lunedì scorso, al teatro del *grand'Opéra* di Parigi doveasi eseguire la grandè *Sinfonia trionfale e funebre* di Berlioz dall'orchestra de teatro 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 sbaglio è grosso, e dobbiamo correggerlo coll'avvertire che non fu già al *Teatro della Scala*, ma sì 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. Fétis, 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

13878 Fr. 2 75.

SAFFO

MUSICA DI

G. PACINI

ridotta per Pianoforte nello stile facile

DA

LUIGI TRUZZI

(Fascicolo 162 al 172 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. BATTA

13911 Fr. 5 50.

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 DI MILANO

N. 48. DOMENICA 27 Novembre 1842.

« *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.

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.

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.° 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.

AVVERTIMENTO

« *Col foglio di Domenica prossima si darà ai signori Associati la tanto lodata aria* « Pria che spunti in ciel l'aurora » *nel Matrimonio Segreto, di* Cimarosa. *Questo pezzo sarà l'ottavo dell'*Antologia Classica Musicale, *il cui primo volume di 156 pagine verrà compito quanto prima con altro pezzo scelto* ».

COSTUMI TEATRALI

LE OPERE DI RIPIEGO

RIFLESSIONI UMORISTICHE

Chi non fosse punto informato dei costumi teatrali italiani d'oggidì crederebbe che, allorquando si va a disseppellire dal suo obblio 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 sì splendido, sì 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'annunzio di un'opera di antica data richiamata all'onor 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 primarii 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 lì pronto uno spartito, appositamente composto pe' cantanti della stagione? - La è cosa subito fatta: si misura un tanto la spanna 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'organo vocale di madama la protagonista, e si offra a mettere in ispicco 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 combinino 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 smozzicare 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 caballetta a note sincopate per il basso, se il basso ha gusto per questo genere di frasi a singulti; un'aria sì 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'oggidì 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 polmone e picchierà mazzate nella gran cassa, e farà quel maggiore strepito che si può: così le stuonazioni e le armonie storpiate, e le concertazioni contorte, e tutti insomma i guasti, ingiunti dalla necessità di acconciare 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'oggidì chiamano del genere grandioso, ma che noi diremo bravamente baccanalesco.

Il pretendere poi (come vorrebbero alcuni pochi intelligenti o i *sofistici* 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 oltramontani, udita e acclamata in tutte le non ultime città del mondo incivilito e non mai date in Milano, il pretendere questo la è cosa da far sorridere chi conosce e osserva da vicino l'organizzazione dei primarj 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 sciorinar fuori una qualche barocca volata, un tratto che siensi alla bell'e meglio stratagliati a colpo di forbice o rimpastocchiati 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. È 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 finchè le consuetudini teatrali, oggidì 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, e 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 biscrome 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, Vinacesi e Casini mostraronsi 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 principj di digitazione ed introdusse adequate 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 concepimenti di un ordine sublime. - Orazio Mei lasciò in manoscritto de' concerti e delle fughe che nella loro novità aggradirono agli intelligenti. - Verso il 1750 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 Boccherini, 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 inspirazioni 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 fuvvi penuria di compositori pianisti. -

Cordicelli, 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, affinchè col savio giudizio di uno de' più grandi pianisti alemanni, 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 di 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 sè 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 adatti 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 circoscritte 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 sofisticherie 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 traccie. 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, regnandovi 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 aveva già composto e suonato varj concerti, ed a cui devesi 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 Gordigiani, 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 dilettanti 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 alemanna, 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 variati 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'inestricabile sciame di note da cui sono piene zeppe le nere pagine de' 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'arringo pianistico, 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, dilettando sè 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 Golinelli, precipuo scopo di questo articolo.

Is. C.

(Sarà continuato)

CRITICA MELODRAMMATICA

BIANCA DI BELMONTE, tragedia lirica del sig. A. Canozzi, musicata dal giovine 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 dannoso al progresso dell'arte. - Applicazioni, ecc.

Il poco felice esito di questa *Bianca di Belmonte* fu da taluni attribuito all'avere voluto il giovine 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 pregiudicato 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 foggiarsi 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 sovvenga quale ministra fedele e vigile, e come ajuto 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 neccessarie 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 incantevole. Rossini, che in tanti suoi capolavori del pretto genere italiano, vi rapiva all'entusiasmo, scrisse pure *Le Comte d'Ory*, *Le siége 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 elle 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'arciflamine de' compositori, limitiamo pure i nostri esempj 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'avere 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 anzichè 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, anzichè bisogno o parte della ispirazione stessa. - In oltre poi, osserviamo che l'autore della *Bianca di Belmonte* addimostra 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 fogge italiane, ed adopera anzi strutture e disegni, anzichenò usitati, 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, anzichè di assoluta incapacità o povertà di dottrina, diede prova di inesperienza, e di timidezza o renitenza di ingegno. Di inesperienza, in quanto che ad ogni piè sospinto si addimostra ignaro non solo dei grandiosi effetti teatrali, ma e ben anco delle più ovvie malizie sceniche; basti osservare la sovverchia 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 renitenza d'ingegno, in quanto che, forse pieno della buona voglia di liberarsi al tutto dalle pastoje del vecchio formalismo melodrammatico, e tentare i vigorosi effetti di uno 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 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 smarrì 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.

(1) In proposito dello stromentale del sig. Imperatori osserveremo che, sebbene in taluni luoghi del suo spartito sembri pretendere alla elaborazione tedesca, è molto lontano dal poter vantare la dotta e ben calcolata semplicità e grazia e vigore sempre caratteristici dei buoni compositori di questa scuola.

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 iscerzo con tempo tanto rapido, che niun violino poteva raggiungerlo (1). Le sue fantasie sul cembalo erano interessantissime; egli svolgeva, all'improvviso, al cospetto del rapito 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 istromento. Ebbe poi una particolare abilità nel sonare *a vista* le cose più difficili. Invitato una sera ad eseguire un quartetto di Mozart, la sua parte cadde casualmente in terra, sonate appena le prime battute; il domestico, levandola tosto la mise sul leggio *a rovescio*, ed egli eseguiva medesimamente il primo allegro. Poichè gli astanti 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 formare sull'istante una specie di armonica con bicchieri (aumentando e diminuendosi 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 umoristiche. 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 musiale di Vienna, si ricorda ancora molto bene di esser stato presente un giorno all'esecuzione del* Flauto Magico, *in platea, 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 cavò tosto il suo violino; ma Clement lo ricusò, e diresse 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 trattenimento musicale. Si cominciò colla Sinfonia della *Linda di Chamounix* dell'illustre Donizetti, eseguita ad otto mani con bella maestria dai signori Mazzucato, Fasanotti, Croff e Ricordi. Piacque non poco agli intelligenti questa stromentale composizione del genere elaborato. Libera e sicura ne è la forma, lo stile non ridondante di frasi piccanti nè troppo caldo di movimenti ispirati, procede però con singolare eleganza e chiarezza. Piene, vigorose e con fino gusto intrecciate ne sono le armonie. Insomma questa sinfonia, se non è la più gustosa e popolare (nel significato più umile di questa parola) tra le tante del fecondissimo Donizetti, vuolsi dire la più studiata, anzi la sola del gran genere i cui modelli ci furono dati dal sommo Mozart. Con questa nobile sinfonia il Donizetti ha mostrato di saper gareggiare nella fina e sentita elaborazione stromentale coi migliori tedeschi. Il suo ingegno potentemente ricco di risorse sa piegarsi a tutte le esigenze dell'arte e far pompa di fantasia e di scienza quando o l'una o l'altra o entrambe collegate occorra mettere in chiaro.

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, indi due altre fantasie su pensieri del *Nabucodonosor*. L'ultima di queste tre composizioni piacque per gustoso intreccio di pensieri melodici e di armonie. Madamigella Bertucat, distintissima artista, eseguì con rara finezza di tocco e con molto sentimento due pezzi per arpa, il primo di sua composizione l'altro di Labarre. La direzione della parte vocale dell'accademia fu come al solito saviamente affidata al bravo maestro Mazzucato. La scelta dei pezzi parve conveniente ai mezzi dei distinti cantanti tra i quali brillarono gli egregi dilettanti signora C..... e sig. Besana, non che il distinto tenore sig. Paglieri e la signora B.....

— Vienna. (Da lettera 15 corr.). Giovedì scorso più di mille parti della vastissima Cavalleriza dell'I. R. Corte eseguirono il *Giuda Macabeo* di Haendel. Bisogna proprio venir qui per sentire come va interpretato quel sublime genere di musica! Gli italiani non possono aver giusta idea di una esecuzione sì colossale e nell'istesso tempo sì perfetta: sembrava una voce, un istromento solo, tanto era l'accordo nel complesso, il colorito nei *piani* e ne' *forti*, e la precisione negli *staccati:* in somma era una vera meraviglia. I cori di questo imponente oratorio piacquero a preferenza degli assoli, che bisognerebbe udire più volte per gustare pienamente. Corre voce a Vienna che finalmente nella splendida capitale della Lombardia si pensi ad avere una *Società filarmonica* per la musica classica. Si bramerebbe che un tale lodevolissimo progetto fosse presto posto ad esecuzione. L'arte non può che guadagnarvi molto (1).

E. H.

— Parigi. *Académie royale de musique.* - *Le Vaisseau-fantôme*, opera in due atti, poesia del sig. Foucher, musica del sig. Dietsch, fu variamente giudicata dai giornali parigini. Quanto al soggetto del libro, basti a noi il dire che da una leggenda marinaresca che si trova nei racconti fantastici di Grutzen, scrittor irlandese, Marryat, il celebre romanziere-capitano, trasse l'idea e le principali scene del suo romanzo *the Fantôm-Ship*, e che da questo il sig. Foucher, alla maniera dei poeti melodrammatici d'oggidì, cavò la materia prima di un discreto pasticcio scenico nel quale l'interesse, la passione, il misterioso ed il cupo sono alla meglio manipolati e si conchiudono con una apoteosi a fuoco del bengala, in mezzo alla quale si vedono i due protagonisti, dopo lunga serie di travagli, premiati con una felicità irreperibile!

Ma e la musica? - Oh quanto alla musica, esclama la *France Musicale*, quanto alla musica c'è molto da dire: essa è profonda, e dotta e corretta e robusta, massimamente quando cantano i cori. - E poi? - Oh non chiedete l'impossibile: poichè vi ho detto che la è profonda, dotta, corretta e robusta, che cosa volete di più?... - Voi ne dite quel ch'essa è, ma dimenticate di dirne quel che dovrebbe essere; spiegatevi. - Dunque colle spiccie, vi dirò prima di tutto ch'essa non è punto originale, poi ch'essa non è punto gaja, poi ch'essa non è nè troppo aggraziata nè troppo drammatica. Ricapitolando le idee conchiuderemo in breve: la musica del *Fantôme* è un'opera di coscienza molto elaboratamente scritta e che farebbe onore ad un professore di contrappunto. Ma il fuoco sacro, quella piccola cosa che in buon volgare si chiama *ispirazione*, venne meno al compositore. E un primo saggio, si dirà: questo è vero; epperò bisogna dar merito al sig. Dietsch di aver saputo torsi con sufficiente abilità dagli impacci di un poema anzi che no antipatico e vuoto di idee drammatiche.

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. Dietsch reca l'impronta di molto studio e scienza; essa spira un'aura distinta di buon gusto e d'eleganza e non difetta di tinte vigorosamente segnate. Le cantilene melanconiche e vaporose si mischiano a dei cori pieni di energia... - Con un po' più di esperienza drammatica, il sig. Dietsch avrebbe sentito il bisogno di mettere maggiore varietà in una sequela di pezzi, i quali tutti dal più al meno, e salva l'eccezione or accennata, si rassomigliano dal lato dell'ispirazione e del carattere. La sua partitura pecca in ispecie di monotonia. Magnus e Troil vi cantano quasi al modo stesso, eppure nessuna analogia di linguaggio e di costumi può esservi tra questi due personaggi. In conchiusione però il sig. Dietsch ha composto un lavoro onorevole e che gli sarà messo a conto e gli gioverà pel suo avvenire ».

— Al teatro reale dell'*Opéra-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. - « La musica di *Zampa*, « così si esprime la *G. M. de Paris*, colloca la nostra « scuola all'altezza ch'essa deve occupare nell'Europa « musicale, e la riproduzione di quest'opera è una « buona ventura pei partigiani della nostra musica na« zionale non che pel teatro dell'*Opéra-Comique* ».

Quando questa bellissima opera di Herold si diede anni fa alla Scala, il pubblico non ne potè gustare i pregi distinti che la fanno sì stimata nel concetto dei buoni intelligenti, e ciò fu in parte per colpa dell'imperfetta esecuzione, in parte per forza dei pregiudizii che allora, più che al presente, dominavano contro ogni musica di genere non italiano. Ma se a' dì nostri lo *Zampa* di Herold si riproducesse e lo si eseguisse coll'accurata precisione, gusto e fina interpretazion drammatica che esige, ben saprebbe comprendere la sana parte del pubblico che la musica di tutte le scuole e di tutti i generi deve essere ammirata quando unisce l'eleganza dello stile e una giusta libertà delle forme, e sa toccare il cuore e scuotere lo spirito mercè la originalità dei pensieri, la grazia e la ricchezza dell'ispirazione; all'opposto la musica, di qualsiasi scuola o genere, vuolsi bandire e condannar all'obblio, quando annoja e disgusta la ragione, sia colla pedantesca ripetizione di forme vecchie e disusate, sia colla insipidezza dei motivi, sia colla sciocca manumissione del buon senso e della verità drammatica.

Su questo soggetto della varia e pregiudicata distinzione di generi di musica e di scuole che si fa dai chiacchierini superficiali, oltre il già detto nell'articolo sulla *Bianca di Belmonte*, torneremo quanto prima con proposito più risentito. Dal fare che il pubblico musicale della nostra Italia si formi un'idea più o men giusta del modo di sciogliere questa quistione, dipende, a nostro giudizio, in gran parte l'avvenire dell'arte melodrammatica italiana. Parrà questa a primo tratto una proposizione troppo ardita, ma chi ci pensi con attenzione ci troverà il germe di una importante verità.

— 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. L'*Elisir d'Amore*, già data, *La Linda di Chamounix* (1), e la nuova opera espressamente composta e della quale non sappiamo ancora il titolo, e per ultimo l'*Anna Bolena*, ecco gli spartiti di Donizetti che il pubblico eletto del Teatro Italiano di Parigi avrà uditi in breve giro di mesi.

(1) *Leggiamo ora nei giornali parigini che la* Linda di Chamounix *fu data al* Teatro Italiano *la sera del* 18 *corr. e v'ebbe esito felicissimo. Il* Moniteur *loda le forme e lo stile di questo spartito per una severità e gastigatezza superiore a quanto offrono in questo proposito le altre opere di Donizetti scritte per l'Italia. Nel prossimo foglio daremo notizie più particolari di questa nuova gloria del celebre nostro maestro.*

— 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, impetuosa come al solito. Solo si teme che quanto prima ella esageri il sentimento per volere di troppo spingere l'espressione drammatica. Per ciò che riguarda il canto, ella non pecca ancora di questo eccesso. Finchè saprà conservarlo puro come sempre il conservò, non vi sarà nulla a dire in contrario. Madamigella Grisi, nella parte di *Norma*, sa molto saviamente contenersi all'espressione di un terrore imponente e grandioso!

Il detto giornale parigino si lagna che la Direzione del Teatro Italiano, sì mal fornita com'è di bassi, siasi lasciato sfuggire Ronconi.

— Trascriviamo dal 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 *Robert le Diable* ha regalato i suoi ammiratori d'un pezzo di somma bellezza intitolato *Cantique du Trappiste*. È una melodia religiosa composta espressamente per la voce di Geraldy. L'estro, l'originalità e la forza del celebre compositore si trovano congiunte in questo bellissimo pezzo in istile sublime ». - La *France Musicale* annunzia come sua proprietà questa nuova composizione di Meyerbeer.

— Londra. 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 dall'illustre maestro al suo ritorno dall'Irlanda. La sala dei Concerti, per quanto vasta era zeppa. A Londra è maggiore di quel che si crede il numero di coloro che sanno comprendere ed apprezzare le severe bellezze della musica sacra. Questa Società d'Armonia sacra e l'altra *The Musical Antiquarian Society* adoperano con molto lodevole zelo a conservare e coltivare questo amore alle classiche composizioni.

La seconda riunione annuale della *Società degli Antiquarii in musica*, ebbe luogo il 2 novembre nelle sale della Società reale dei musici. Il rapporto del consiglio riferì che la società aveva raggiunto il numero completo di 950 membri, cui è limitata dagli statuti, e che molti altri candidati aspirano a divenir soci. Il totale degli introiti e delle sottoscrizioni nello scorso anno ammontò a 977 lire sterline, (oltre 24000 franchi) *Qual esempio e qual soggetto d'emulazione per Parigi!* così esclama il foglio francese dal quale abbiam presa questa notizia.

— Leggiamo nella *G. M. de Paris*. « La sinfonia funebre del sig. Berlioz ottenne lunedì scorso all'*Opéra* un successo trionfale. Le due orchestre dirette, una dal sig. Habeneck, l'altra dal medesimo sig. Berlioz, gareggiarono di calore e di precisione, e il *solo* dell'orazione funebre venne eseguito con superior talento dal sig. Dieppe. I cori non erano forse abbastanza numerosi per dominare come voleasi le due orchestre: e nondimeno quando i tre gruppi di coristi si unirono nella rientrata del tema dell'apoteosi, l'effetto fu sì grande, che gli applausi da ogni parte, interruppero per un momento l'esecuzione. Al fine il sig. Berlioz dovette presentarsi due volte a ricevere le acclamazioni del pubblico e degli artisti.

— Leggiamo nel suddetto giornale: « Rubini trovasi 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. Rubini si affrettò di accondiscendere al desiderio della Granduchessa, e cantò per la prima volta la domenica 23 dello scorso mese. L'entusiasmo fu strepitoso. L'incomparabile tenore si fece udire in un pezzo del *Don Giovanni* di Mozart e in un altro dello *Stabat Mater*, non che nella famosa aria della *Niobe*. Il 27 susseguente doveva cantar di nuovo ».

— Leggiamo in diversi fogli francesi che negli ultimi concorsi ai premii del Conservatorio di Parigi si distinsero diversi allievi del nostro Banderali, il quale nel suo 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 istromentali ed artisti di canto sono iscritti i più distinti signori del paese, e quasi tutti i dilettanti. Fra queste società filarmoniche sono principali, quella di Lione, quella di Digione e quella di Bordeaux.

DIZIONARIO MUSICALE
CRITICO UMORISTICO

(*Vedi i N.* 1, 2, 29 e 43-44.)

Ambizione. - Questa passione che non di rado spinse uomini più grandi che alti a magne cose, talvolta a basse ed anche ad abbominevoli, e che porta i più tondi che aguzzi a guadagnarsi il derisorio disprezzo, trascina troppo spesso gli artisti di musica e in ispecie cantanti alle più goffe caricature, e li copre di ridicolo dal capo ai piedi. Lasciamo da un canto quelli che, per giungere alle loro malintese ambizioni impiegano i mezzi viili della maldicenza a danno dei colleghi, fan giuocare l'intrigo, le cabale concertate coi *Claqueurs* di professione, coi *Prôneli*, o con vendibili Giornalisti (V. *Claqueur - Giornalista - Procolo*), lasciamo costoro che sono la feccia, la mondiglia del ceto filarmonico (ceto stimabile perchè esercente una delle arti *liberali*, arti nobili), e consideriamo per esempio quella *Prima donna assoluta* che vuole ad ogni costo dall'Impresario un abito in seta coi ricami in oro anche quando debba rappresentare una castalda, una pastorella, che vuole lo strascico di velluto quando sarebbe in carattere colla veste corta di umile stoffa, non è ella una esimia ridicola?... Crede la poveretta di fare bella mostra di sè, ed invece il buon senso vede in lei una povera vanarella, che vuol coprire col lustro dell'abito la pochezza dell'ingegno, che vuol mostrarsi tanto ignorante da non sapere che l'acconciarsi in carattere è di grandissimo ajuto all'illusione scenica, da non sapere che una Perpetua p. e. vestita da serva potrà essere interessante per tutti gli spettatori che han sale in testa; ma se avrà il guarnello di mocerro, e per giunta un po' di frangia, non lo sarà che pei suoi spasimanti accecati dalle sue attrattive. (*V. Abbigliamento*).

È quanto non è mai ridicola l'ambizione di quel *Primo Tenore* che si gonfia come la rana d'Esopo, e pretende agli applausi anche degli intelligenti, e vuole articoli con l'*Egregio*, ed aspira persino al ritratto (*V. Ritratto*), non già perchè presuma di cantare con bel metodo, con pronunzia giusta e chiara, con azione animata e vera, ma perchè (oh! *risum...*) perchè sa buttar fuori un classico *si di petto*, pregio 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 Belisario coi capelli *à la renaissance*, col belletto alle guancie, 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 sventatella sotto le simulate sembianze di un vecchio!... E quel?... ma sarebbe troppo lungo il novero delle ambizioni poverine che spingono molti dei musici, singolarmente Cantanti, e più di tutto Cantatrici, 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 prosunzioni, goffe *inconvenienze!* Di queste *ambizioni* che mettono in ridicolo non pochi de' Musici di professione, ed anche qualche dilettante, si troveranno dettagli in altri articoli del Dizionario, e specialmente sotto i vocaboli *Convenienze - Preminenze - Pretese - Primario - Assoluto - Sortita - Bravura - Dilettante - Accademia.* *N. E. Cattaneo.*

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
DI MILANO

N. 49. DOMENICA
4 Dicembe 1842.

« *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.° di centocinquanta pagine circa, il quale in apposito elegante frontespizio figurato si intitolerà Antologia classica musicale.

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 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.

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. Vizj della moderna stromentazione - Consigli e proposte - Critica. De' compositori pianisti italiani. - V. Varietà. Un Automa-Soprano. - VI. Carteggio. Milano, Londra e Francoforte sul Meno. - VII. Notizie musicali italiane. Genova, Firenze, Roma. - Notizie straniere. Parigi, Vienna, Stuttgarda, ecc. ecc. - Annunzii.

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 giustificarci 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 riassumono in sè stessi la vera grandezza della nostra scuola considerata nelle due sue epoche più feconde: e vogliamo dire Paisiello e Rossini! Poi riflettiamo:*

La nostra Gazzetta *si volle non tanto destinata ad esaltare la gloria musicale dell'Italia (la quale da per sè stessa e senza bisogno di chi la decanti è tra noi già più che sicura d'un indubitato dominio) quanto a rendere più divolgata e meno contraddetta da falsi pregiudizii la rinomanza de' grandi stranieri che nella musica addimostrar 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 offerire mano mano de' pezzi di musica scelta mercè i quali fosse dato ai veri amatori formarsi un'idea delle scuole diverse e de' varii stili dei sommi che segnarono un'orma speciale nel vasto campo dell'arte, abbiamo voluto avvicendare con quelli dei due insigni italiani or menzionati, i nomi di Gluck, di Beethoven, di Cherubini (a) *e di Meyerbeer.*

Ma a togliere del tutto il diritto di accusarci di parzialità pei compositori stranieri ci piacque 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 credono dar prova di espressione drammatica tentando le modulazioni più astruse e stiracchiate, 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 filarmoniche, 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 studii musicali. G. B.

(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 veste e si avvigorisce di quanto vi ha di pensato e di liberamente elaborato nella scuola Alemanna, di brillante e di vivamente drammatico nella Francese.*

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 (e già 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 sì ricco di ispirazioni melodiche svegliate 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 empire i vuoti. Egli dischiuse un campo nuovello alla stromentazione e seppe trattare la sua orchestra non più quale schiava sommessa 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 stromento, mercè un discernimento sempre sicuro e un gusto sempre mirabilmente dilicato 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 filarmoniche erette a quest'uopo e presiedute da superiori disinteressate intelligenze, va ogni di 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 omaggi 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, potè ivi essere debitamente udito e finamente 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 dissotto 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, acquistar 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 degenerar sogliono in futili sottigliezze, che l'armonia non è che una parte delle condizioni necessarie in un lavoro artistico-musicale. Essi sciupano le forze del loro intelletto a disporre con matematica economia le melecole 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 anzichè 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 nerveo 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 musicale. Però non si dica per questo che la sola osservanza di codeste due condizioni bastar possa a produrre una perfetta opera artistica; perocchè dipende al tutto dalla tempra del genio dell'artista compositore che le melodie figlie della sua immaginazione e l'armonia che le sorregge appajano 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, addimostrino di non comporre che *un solo ed unico tutto*. Ogniquavolta apparirà non essere un'armonia affibbiata ad una melodia che per mero caso, ovvero ogniqualvolta 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, si 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. Nè 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 stromento 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 pero 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, amenochè 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 fisonomia 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 acconciarsi e ficcarsi in quelle partiture che si vuole senza che punto perdino 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 si 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 romanzeschi 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 vanto, il *Mosè*, il *Conte d'Ory*, il terzo atto dell'*Otello*, e sopra tutti il *Guglielmo 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. Nè 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

Segue il Supplemento

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 allorachè la musica accompagna le parole de' personaggi, e quando disposa 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 fisonomia 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 premessa quest'*ouverture* senza che si commettesse il più grosso controsenso, poichè ella fu fatta pel *Don Giovanni* e tutto in sè stessa ne riflette il carattere, come l'imagine 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 ridondante di giovinezza, di freschezza, di piccante originalità, nella quale si affaccia con evidenza affascinante la pittura compendiata 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 sì vivo sfavilla nell'*ouverture* lo scontriamo 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 proferisce queste parole: *Il padre, il padre mio, mio caro padre!* Quanta evidenza e fedeltà nella descrizione dell'assassinio, 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 sì 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 giovine libertino, e l'altro di Leporello il suo valletto? In questo la stanchezza di una vita sempre in affanno e brighe: *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 irriflessione. L'amore ai piaceri inebbrianti della vita, il fino accorgimento e la spensieratezza 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 dilicate sfumature, con una verità drammatica e una espressione che mai non vien meno, a cominciar 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 Rafaello.

B.

STORIA MODERNA DELLA MUSICA

Rivoluzioni dell'orchestra

VIZII DELLA MODERNA STROMENTAZIONE — CONSIGLII 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 contrabasso; 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'Opéra* di Parigi, pel gran numero dei violini e dei bassi, non è tanto notabile 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 proporzionatamente: 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 quistione 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, poichè 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, poichè osserviamo in oltre che a sottomettere 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, oppur 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 istromenti 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 varii 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 i *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 dominj? Limitate Rossini e Mozart ad usare nelle loro composizioni il solo accompagnamento del quartetto d'arco, come già fece Pergolese; 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 risultamento 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 istorica 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 quistione. 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 sè 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 sì rari pregi, i quali a preferenza fan della musica un'arte incantatrice che persuade la mente ed alletta l'orecchio mentre commove il cuore, risentonsi pure le sue composizioni, in cui rimarcansi 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 togliesi da quegli istromentisti, pur troppo al giorno d'oggi sì 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 viemaggiore venustà s'infiora 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 calmansi e finiscono perdendosi in un cupo tremolo, che dà adito al tema « *Nella fatal di Rimini* » messo ad accordi per *acciaccatura* e con tale magistero di colorito che pare di udire il susurro di una lontana schiera di armati che mano mano avvicinasi, 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* (d'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 rimbombar 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, imponenza 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 provvide 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 ei 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 specialmente 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 fina, 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 pigliera calda: avrà lì pronto il suo bravo automa-soprano, il quale supplirà alla signora prima donna incapricciata, 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 fuora dalla sua cassa l'automa-soprano;

III. Nel caso di finte malattie, di vapori, di deliquii 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 migliajo di franchi potrà comprarsi in proprietà dal meccanico fabbricatore e non ci sarà bisogno nè di scritture, nè di contratti, nè di garanzie, nè di commendatizie, ecc...

Sarà poi molto utile al pubblico l'invenzione dell'automa-soprano ogniqualvolta, infastidito o dalle incessanti stonazioni, o dal cantar sforzato, o ansante o convulsivo che si voglia dire, tanto di voga a' dì nostri, chiederà per acclamazione all'Impresa che alla tale o tal'altra prima attrice, venuta in uggia pei difetti or 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 alloraquando qualche prima donna, esaltata dal giornalismo, coronata di allori, tempestata 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 Appaltatori Teatrali ».

O.

CARTEGGIO.

Signor Estensore.

Inseriamo qui alcune lettere pervenuteci in questi ultimi giorni, e non prive di qualche interesse. Se ciò aggradirà 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 aveste ad esercitare una critica severa, mordente, instancabile! E sì che il campo da mietere 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 stafile; 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 accadde 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 ogniqualvolta aveste 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 fiate che vi occorse di far motto 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 adopera a imporne 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 musica è la maniera più certa di guastare ogni miglior metodo di canto, di perdere la freschezza di voce e spontanea agilità di gola!*

È 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 presontuosi 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 vegga 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 possan 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... È 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 fecondo 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 sue braccia, da un lato sui lidi della China 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 *Covent-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 Benedict di far gustare ai serii londinesi tutti i vezzi della melodia e lo squisito e dilicato *humour* della musica del cigno napolitano. La parte di *Carolina* è detta con molto garbo da una certa miss Kemble, che ha sfoggiate tutte le floriture e le agilità con tal coraggio da crederla un'allieva di uno de' nostri gran Conservatorii. - Si dice che vogliansi rappresentare tradotti anche gli *Orazi e i Curiazi* 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, comincierò 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 centenaria!) 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, farà senso che tra noi possa aggradirsi questa specie di vecchia musica classica. Ma che volete! Ciascuno ha i suoi gusti. È della musica come della lettura... Chi si diverte coi romanzetti alla Balzac, chi colle lezioni 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 perchè 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 concerto di sua composizione, la *Preghiera del Mosè* sulla sola quarta corda, fantasia del l'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 valoroso violinista parve superare sè stesso. Tutti rimasero meravigliati della felice modificazione operatasi ne' 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, or 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 trattenimento della Villeggiatura della Corte nell'I. Villa del Poggio a Cajano. Il valente maestro Ceccherini come capo e direttore ha diviso i suoi alunni in tre compagnie, ciascuna delle quali a vicenda eseguì un' Opera buffa nel teatrino di quella villa che tre volte la settimana si apri 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 furon fatte venir da Napoli e benchè non recenti, nè a dir vero qui molto note, pure nel loro genere assai aggraddirono. Una fu l'*Anno e un giorno*, l'altra il *Ventaglio* del maestro Raimondi, la terza che più fralle altre brillò s'ebbe ad intitolare - *Il ritorno di Gennariello* (alias *Pulcinella* poi *Columella*) *dagli studj di Padova* scherzosa musica del Fioravanti figlio.

— Il sopranominato Giorgetti non è meno abile maestro di violino, che dotto e imaginoso compositore. Le sue opere istromentali 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 ispecie 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 detto di Venezia 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 Roma in nessuna altra occasione ha veduto l'eguale. Indescrivibile effetto produsse la musica ed in ispecie l'introduzione si patetica e maestosa; il coro a voci sole, immenso per concepimento e per fattura; l'*inflammatus*, divina ispirazione, ed il mirabile quartettino senza accompagnamento. Nell'interpretare lo *Stabat* si procacciarono applausi vivissimi il tenore Caldani ed il basso Dewisten, ambidue abili dilettanti e le signore Fauvet e Parisotti. Gli appassionati pel bello musicale si lusingano poter assistere a qualche altra esecuzione di un' opera che più si sente maggiormente rapisce.

— Le cinque società filarmoniche 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 compose di varj pezzi scelti dalle Opere dello stesso Spontini e di alcuni frammenti di musica sacra di antichi compositori italiani come Leo, Jomelli, Palestrina, Allegri, Durante, Caldara ecc. Così trovasi stampato nel *Debats*.

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 addimostrava gran fatto favorevole all' autore dell' *Anna Bolena*.

« Un' Opera nuova vuolsi udire più d'una volta a ben comprenderne tutte le bellezze, ma la *Linda* anche alla prima recita ricevette il più favorevole accoglimento 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 leggiadra 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 sufficentemente 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 merita la riputazione che seppe procacciarsi a Vienna. »

La nostra imparzialità ci impone di aggiugnere che altri giornali musicali parigini, e tra questi la *Gazette et Revue musicale de Paris*, severissima di solito nei suoi giudizii ed ispirata da molta dottrina, non esaltano con troppo calore il merito della *Linda*; anzi a quest' ultimo foglio sarebbe piaciuto che Donizetti *ringiovanisse* un po' più il suo stile e non cadesse in reminiscenze e tolte da sè 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 menoma rassomiglianza con quella de' grandi maestri tedeschi.

— Al *Grand'Opéra*, di Parigi si stanno facendo le prove del *Carlo VI* di Auber.

— Il signor Onslow, l'autore dei tanto lodati quartetti e quintetti per istromenti d'arco, fu nominato membro del R. Istituto di Francia, al posto lasciato vacante dalla morte di Cherubini; egli ebbe 19 voti e vinse quindi la concorrenza del signor Adam, l'autore del *Postillon 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 smozzicò, e smagrì a suo capriccio il bel dramma francese la *Grace de Dieu* dei signori D'Ennery e Lemoine per cavarne fuori la sua *Linda di Chamounix*, aggiugne: « In generale i poeti italiani non sono gran fatto felici nelle modificazioni cui sottoppongono i poemi francesi. Quando ci svaliggiano, il meglio che ponno fare egli è di non cambiar in nulla i loro furti » e tira via con una filza di esempii 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 soddisfece più agli intelligenti che alla massa del pubblico. Vieuxtemps, appena giunto, seppe che dovevasi dare un'accademia a beneficio de' poveri, e tosto si offrì di prendervi parte. Immenso successo coronò la generosa azione e la singolare bravura del celebre artista.

— Lo *Czar e il Carpentiere*, Opera di Lortzing, che in tutta la Germania ottenne brillantissimo esito, fu recentemente rappresentata al Teatro della Porta Carintia con grandi applausi.

— Stuttgarda. Ultimamente venne qui posta la prima pietra d'un monumento eretto per commemorazione del ventesimoquinto anniversario dell'avvenimento 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'Olonne*, 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 anzichenò colle quali *L'Echo du nord* si esprime intorno al merito di questo grazioso spartito.

« Donizetti l'Autore di *Lucia di Lammemoor* 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 dissotto 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 partiture francesi che gli fecero più viva impressione ». Continua il critico esaminando alcuni pezzi ne' quali la verità drammatica, che tanto vuol essere curata nella musica del genere francese, fu dal celebre italiano poco finamente 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 che avrà ad udire completo e colla original partitura lo *Stabat* di Rossini.

NUOVE PUBBLICAZIONI MUSICALI

DELL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.° 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.° CAVALIERE

G. DONIZETTI

13061 Fr. 1 75.

LE PETIT SAVOYARD

Impromptu pour le Piano

SUR LA BALLATA DE L'OPÉRA

LINDA DI CHAMOUNIX

DE **G. DONIZETTI**

PAR

C. C. LICKL

14309 Op. 67. Fr. 2.

GRAND DUO

pour le Piano à quatre mains

SUR LES

SOIRÉES MUSICALES

DE ROSSINI

PAR

BD. WOLFF

13701 Op. 72. Fr. 5.

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 Omenoni N.° 1720.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

N. 50. DOMENICA 11 Dicembre 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.° 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.° 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. Dei varj caratteri delle voci. Pensieri ad uso dei signori maestri di canto. - II. Polemica al sig. Tertulliano celoni. Autore di un Compendio Storico della musica antica e moderna. - III. Carteggio. Milano, Parigi, Londra. - IV. Notizie musicali italiane. Milano, Torino. - V. Notizie estere. Parigi, ecc.

DEI VARJ 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 trattenersi dal chiedere a sè stessa: e che è cotesta facoltà che dicesi 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 dalla sua luce illuminato, è allora appunto che si va smarriti in un laberinto di tenebre e d'errori? Forse che l'uman genere nasca 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, anzichè 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 mollificata.

È già qualche tempo che una siffatta sentenza mi veniva udita in un circolo di persone, tra le quali più d'una facea sembianza ed ostentava d'essere stata studiosa di penetrare nei segreti dell'arte musicale; se non che mi parve allora si stravagante e per sè 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 fallacità di certe menti quando la medesima 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 melodiare 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 e sempre passata per il mondo come un errore madornale; ma dacchè 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 nè 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, perchè 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 capitan 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 dà 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 sagrificati e sagrificatori con una buona fede ed una costanza che fa insieme impallidire e trascecolare.

Ed io ho realmente trascecolato 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, perciocchè 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'adoperi a porre in attività ogni suo mezzo ond'estirpare 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 colei che dovrebbe rendere un cosiffatto servigio al popolo de' suoi protetti ed a coloro che aspirano a mettersi sotto la sua protezione.

È grandissimo inganno il ritenere che l'uso e l'abitudine possano riescire 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 equabile elevatezza 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 divengon 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 periclitante 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 principj 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 sentirne pregiudizio, adducendo a conforto delle mie parole l'esempio recentissimo di una giovane, la quale dotata di voce bellissima, di leggiadrissima 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, acciocchè 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'opinion generale, la specie più maligna della razza implume e bipede! Eppure noi oseremmo quasi sostener 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, anzichè 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 anzichenò difettosa come più avanti mostreremo, e bisognevole oltre ogni dire che a suo favore noi praticassimo la bella virtù di cui ci siamo or 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 giornal musicale di Firenze, che pieno di carità più che fraterna, 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 *Compendio 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 servigio... 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 ficcatosi 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 fuora taluno a rimbrottarci 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 fulminataci di punto in bianco ove, con tuono sufficentemente 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.

E la letterina impertinente anzichenò 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 sufficente 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: Zaulin invece di Zarlino; Pistucchi invece di Pistocchi; invece di Pergolesi - Pergoles: invece di Jomelli Tomelli e in altro luogo Giomelli! Invece di Mozart - Mozat, e in altro luogo Monzat: Weigt invece di Weigl - Troeta invece di Trajetta; Melul invece di Mehul: Glnch invece di Gluch: Sauchini invece di Sacchini: Tetit invece di Fétis. La lista potrebbe essere allungata di quattro volte tanto, ma crediamo che i pochi or 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 ommette far cenno di quegli insigni che si resero al sommo benemeriti alla bell'arte; e questo maggiormente ove costoro sieno italiani.

(1) Vedi il N.° 40 della nostra *Gazzetta*.

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, Spatario, Gabrieli, Nanini, Petrucci, Merula, Benevoli, Allegri, Vecchi, De Majo, Frescobaldi, Caccini, Carissimi, Vinci, Valotti, Fenaroli; ecc., e venendo a' tempi a noi più vicini nientemeno che si lascia nella penna i nomi di Generali, di Morlacchi, 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, siam 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 ommette di registrare fra le composizioni dell'illustre autore delle *Deux Journées* il famoso suo secondo *Requiem*.

4.° Alla pagina 38 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 1571 le *Istituzioni Armoniche* dello Zarlino, laddove il furono tredici anni prima, nel 1558.

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 or nominati non fecero che recarla a perfezione cogli splendidi loro lavori.

7.° Si afferma alla pagina 55 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 ommettemmo di notarli nel primo nostro articoletto 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 razza 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 tacciarmi di stranezza mi spiego. I cantanti novelli ed esordienti son per solito non ancora guastati 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 assicuro 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 stromento di gola (perdonate l'espressione) aspro, rauco, spossato, 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 profferita la gran bestemmia se v'ho sostenuto che spesso alla buona e savia critica, com'è quella che professate voi, signori della Gazzetta Musicale, *torna più conto occuparsi degli artisti principianti che non di coloro che già sudarono molte stagioni sceniche sotto il glorioso pondo dell'alloro, e ponno già vantare de' volumi di articoli laudatorii, delle raccolte di sonetti, e dei ritratti litografici nelle Strenne Teatrali!*

Dopo tutto questo esordio lunghetto anzichenò permettete 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 inspirata e passionata poetessa di Mitilene 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 Talia 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 giovinetta nostra esordiente. Intendo cioè di dirle col mezzo del vostro giornale, il quale ha voce di non volersi lordare di adulazioni e piacenterie, 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 finitezza 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, dimettendo 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 dedicate 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 aggiungo altro, e solo le raccomando caldamente di porsi ben bene in mente questo aforisma dell'arte; se un cantante dramma-

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 riprova indole, delle qualità psicologiche or accennate, non pretenda far violenza alla natura e spendere un denaro che non ha: egli crederà di potere, a furia d'artifizio e di sforzi, supplire alla ingenita 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 Estensoregentilissimo, 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 nostro Donizetti. - È inutile che vi dica delle ire e dei dispetti che la sua fortuna musicale sveglia e attizza nel cuore dei tanti compositorucci 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 dosi 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 pigmei si vendica di essi con delle buone strette di mano a coloro che gli vengono vicino e con dei sonori *adieu* a que' che si allontanano. È giusto però che vi dica che nè Auber, nè Halevy, nè Adam, nè Berlioz, nè 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 pressochè 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 spartito 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 fanatizzato alla pazzia per il genio di Pesaro, ora sembra lo abbiate poco men che obbliato. Spetta a voi altri, signori redattori della *Gazzetta musicale milanese*, il sindacare le cagioni 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 Banderali, 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 pei vivi, lapidi e cippi di marmo pei 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 compositorelli 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 valenti e disinteressati artisti ed amatori. Veggo però molte difficoltà a chè il bel progetto di cui fu fatto parola nel vostro giornale possa avverarsi nei modi più opportuni a raggiugnere lo scopo proposto. Piacciavi 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 *festival*, nei quali dalle seicento alle ottocento parti tra canto e suono eseguiscono 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 aveste 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-monstres*.

Ultimamente il famoso pianista Thalberg passato da Liverpool, diede un'accademia ove colse clamorosi applausi e, quel che per lui più conta, intascò parecchie centinaia di sterline. La gloria a suon di ghinee ha 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 Bochsa, maestro, come ognuno sa, resosi in sommo grado benemerito agli studj 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 stromento. 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. Bochsa 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 stromenti da Giovanni Andrè 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 *sei duetti* sopra motivi originali per pianoforte e violino di Wolff e de-Bériot ed altri due pezzi per gli stessi stromenti del sud. Wolff con Vieuxtemps, 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 capricciosa ed ardita bravura; e Cavallini, il Paganini del clarinetto, almeno in quanto a difficoltà sorprendentemente superate, si produssero mercoledì sera in un' accademia nell' I. R. teatro alla Scala. Vi ottennero moltissimi applausi e pochissimi spettatori; non più di dodici palchi si videro occupati! Oramai è uopo persuadersi che i Milanesi non hanno grande amore alle pubbliche accademie istrumentali. Nè valga il rispondere, cogli esempii di Listz e di Thalberg, poichè in questi casi sarebbe a domandare quanta e qual parte ha la *Moda* e il *Bon-ton* nell' empire i palchetti di lionesse e di lioni; e se quei sommi verrebbero colmati dei medesimi meritati 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 potemmo 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* è ridondante. Io che vi scrivo non pretendo nè voglio pormi in ischiera coi dotti per farmi a cercare, come si suol dire, il pelo nell' uovo, e andare in traccia di mende di cui pur 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 schiuse 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 posteri qualificata di divina. Ottanta istromentisti (primo fra questi Chebart), e cento cantanti (compresi gli alunni e le allieve dell'accademia filarmonica; di cui capo era il Buzzi, fecero vaga mostra di sè 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 stromenti. L'imponente introduzione dispose a meraviglia ogni animo. Ciaffei fu maggior di sè stesso nella prima aria tessuta di sì tenera cantilena e da sì vigorosa stromentazione colorita. L'elegante duetto fra le Boccabadati e Fouchèriucci di sommo effetto. Colini mostrò la sua valentia nell'aria successiva. Venne replicato il meraviglioso recitativo e coro senz' accompagnamento in cui parve risorto il Palestrina. Dopo l'applaudito quartetto e la *cavatina* nella quale fecesi onore la Fouchè, fuvvi un momento di entusiasmo al versetto *Inflammatus 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 inspirato 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 aspettano (1)».

Non abbiamo mutato sillaba a questa lettera favoritaci da un corrispondente della cui schiettezza 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 frasario. Ci piacque conservare anche la nota del detto corrispondente ove accenna, all'articolo della *Gazzetta piemontese*, che noi non abbiamo letto. Aggiugniamo per nostro particolar conto che un giudizio critico dello *Stabat* rossiniano, dettato con molta dottrina e finezza di gusto estetico, abbiamo letto negli eleganti articoli dati dal professore Bigliani al *Messaggere Torinese*. Vegganasi gli ultimi numeri di questo giornale.

— La *France Musical* raccomanda con calore a' suoi lettori *Les Souvenirs de Beethoven*, *Grande fantaisie pour piano, par 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'avere saputo far gustare una si distinta produzione che a primo tratto ottenne gli encomii di Auber, di Halevy, di Adam, di Caraffa, ecc. - I *Souvenirs* di Beethoven sono degni della fortuna ottenuta dai migliori pezzi di Thalberg.

— Un'altra pubblicazione musicale 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 *buon genere*, e quando la moda ha profferito il suo voto, non c'è più remissione, o bisogna accettarlo o passare per gente senza gusto e senza *fashion*. L'Album di Labarre si vedrà sulle *toilettes* delle nostre gentili dilettanti se pure il nostro Ricordi non avrà qualche cosa di meglio da offrir loro per strenna musicale del 1843.

— Leggiamo nel *Menestrel:* Il sig. Corradino Kreutzer, uno tra i buoni compositori tedeschi, l'autore dell'applaudita Opera, *Una Notte a Granata*, arrivò a Parigi. Presentato al sig. Crosnier, Direttore del *Favart*, dall'illustre Meyerbeer, il sig. Kreutzer venne accolto molto favorevolmente, e non è difficile che il teatro or nominato produca quanto prima una sua Opera comica.

— L'amore alla musica di Beethoven va facendosi sempre più generale nel mondo filarmonico parigino. Mercè lo zelo instancabile della Società dei Concerti 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 *Academie de chant des amateurs de Paris* i signori Bordogni e Panofka fondano una istituzione alla quale vorremmo presagire il più brillante avvenire. Essi hanno per iscopo 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, Pergolese, e dei principali maestri viventi. Per essere ammessi a queste accademie istruttive basterà aver buona voce, saper solfeggiare, e possedere l'educazione musicale sufficiente a saper leggere una parte di corista. Il prospetto esporrà poi più ampiamente le basi di questa istituzione, fondata ad imitazione dell'accademia di canto di Berlino.

— Un giornale francese reca le seguenti righe:

« S. M. Carlo Alberto re di Sardegna, mandò, col mezzo del suo ambasciadore a Parigi, il marchese di Brignoles-de-Sales, al sig. Prospero di Saint-d'Arod, compositore di musica sacra, un magnifico anello di pietre preziose di gran valore, in occasione di un *Te Deum* che l'artista compose quest'inverno passato pel matrimonio del principe reale il Duca di Savoja. 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 vantaggiosa per la parte vocale; la seconda a Praga, intitolata *Adele da 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 luogo con sempre crescente successo. Leggasi il bellissimo articolo del sig. Romani nella* Gazzetta Piemontese. *- L'impresa, nelle sei esecuzioni dello* Stabat, *introitò 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. 1720.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

N. 51. DOMENICA
18 Dicembre 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.° 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. 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.° 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. Costumi Musicali. Una Serenata filarmonica a Londra. - II. Bibliografia musicale. Cenni su diverse opere. - III. Carteggio. Berlino, Parigi, Dresda. - IV. Notizie Musicali Italiane. Milano, Genova, Firenze, Zara, Palermo. - Notizie Musicali estere. Atene, ecc. - V. Dizionario critico-umoristico, 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 assalito 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 importatoci 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 gioja 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 mattino da me. Io lo aveva raccomandato, in qualità di maestro di piano-forte a Mistriss Morrisson, moglie di un ricco borghese della città, e madre di due damigelle già da marito. Egli era triste 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 diss'io, e senza pensare più in là, prendo il cappello, mi traggo dietro il pover'uomo, e m'incammino verso Lombard-Sreet, ove dimorava quella che mi faceva l'invito.

Il racconto de' rammarichi personali alquanto comici di Rappelwherer accorciò 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 sua esistenza; come quella della driade 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 Mistriss Morrisson. Tutta la batteria musicale, leggii, 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 impotenti. Le corde che si spezzano, gli archetti che stridono, i leggii che scorrono cigolando sulle loro girelle, fanno preludio alle delizie della serata. Finalmente si dà l'*alamirè*, e veggo Rappelwerer slanciarsi e giugnere in un batter d'occhio al piano-forte.

« Eh, non è venuto l'accordatore? » No, risponde tranquillamente Mistriss 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 Mistriss Morrisson non era donna da permettere che si rivocasse 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 mistriss 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 *Threadneedle-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 rispinge con orgoglio. D'*accordo* in venti tuoni 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 semiminime in semicrome e da 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 conformavisi. 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 goccie dalla fronte a Rappelwherer, 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 sè, e tale da dovergli inspirar 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 penoso 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 *smaniceava* 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 pugnetti 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 comenti: e via via che era una cosa da ridere, si parlò di tenerezza musica, contrappunto, *genio*, belle arti, finchè Mistriss Morrisson ci annunziò 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? (1)

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

(1) Oh! Nanye! will thou gang with me?

delicati 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, affinchè non disturbasse l'adunanza musicale. Questo dilettante inaspettato era il cagnolino di Mistriss 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 Mistriss Morrisson ci sfigurò un concerto di Viotti; quai 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 Mistriss 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 Mistriss Morrisson colla strana inflessione ch'ella dava a queste parole, ne faceva un'arietta di Rossini!

Io cercai cogli occhi Rappelwherer, 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 dilettanti che m'avevano così crudelmente straziato.

Io aveva già oltrepassato il quartiere di Mistriss 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 Rappelwherer, 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 malarrivato maestro. « Arrestatelo, arrestatelo! ch'ei passi la notte al *violone!* (1) 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 abbominevole 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. - Sì, 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 consolò 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 sillogismo e per entimema, che un popolo che sia molto carnivoro debbe avere l'orecchio falso, e che l'effetto inevitabile del *roastbeef* si è di rendere ottuso ogni senso musicale.

(*T.*)

(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.

BIBLIOGRAFIA MUSICALE

CENNI SU DIVERSE OPERE

Duetti per Pianoforte e Violoncello

Questa volta entreremo in materia senza proporre alcuna osservazione contro le *fantasie* istromentali 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'immaginosi concetti e lodevole per regolare condotta - *Duo pour piano et violoncelle, ou cór, ou violon, par Henselt.* - Questo coscienzioso 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 Studii, 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 crocchio d'intelligenti amici, che sorprendere ed inebbriare 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 sviluppati fra il succedersi e l'intrecciarsi 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.

Wolff, l'infaticabile e troppo produttivo pianista, e Batta il violoncellista dell'anima e della grazia, si unirono 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 istromento: interviene in seguito il brindisi e l'opera termina co' vivace valtz dell'introduzione. Questo duetto piacque assai in varie accademie eseguito da' loro autori, i quali hanno pure messo insieme due altri pezzi per gli stessi istromenti sopra la *Favorita* di Donizetti e la *Regina di Cipro* di Halevy, che tosto vedranno la luce nella Calcografia Ricordi.

Il nome di Hunten 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* ciò 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 de' piccoli capricci e delle variazioncelle, i primi ne smerciano buon numero di copie, gli altri dilettansi senza troppo affaticare. Anche il *Divertimento per pianoforte e violoncello* o flauto è da porsi fra i pezzi i più facili che sianvi per quest'istromenti: i motivi del *Roberto Devreux* vi sono presentati in modo spontaneo e non privo di eleganza.

L'Abbandono, canto per violoncello con accompagnamento di pianoforte.

Alfredo Piatti 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-*

nore non è che un'appassionata 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 istromenti 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 oltremodo si compiacque fare sfoggio; sulla sola 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 Bellati. Milano presso Bertuzzi.

Nell'estate del 1841 gli ameni lidi del S. Pier d'Arena risuonarono delle melodiose 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 affidata alle stampe per intero. Allorchè il *Coscritto* verrà esposto in alcuno 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 Döhler, come già osservossi nel N. 9 di questa *Gazzetta*, a preferenza si cattivò l'ammirazione de' nostri filarmonici negli applauditi suoi concerti alla Scala. Questo principe de' moderni pianisti italiani nelle sue opere non di rado sa unire in bell'accordo la ricca armonia dell'Alemagna, 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 or ora ha compito una seconda raccolta di *Studj* che vuolsi non inferiore alla prima. I nuovi 50 *Studj* di Döhler di media forza stanno sotto i torchi del Ricordi per esser posti in commercio il giorno 15 gennaio.

L'*Impromptu sur la Mascera; Jacquot*; il *Bolero* 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 Valtz (Op. 120.) di Hunten, al quale devonsi eziandio alcune graziose se non nuove *Variazioni* sul *Roberto Devreux*. - Assai affettuoso è il *Pensiero d'Amore* che Mazzucato offriva ad un suo cugino. - Nella precedente miscellanea bibliografica si trascurò di far menzione del *Notturno* in *fa bemolle* del maestro Fanna edito 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 complicate 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 *pot-pourri* 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 filarmonica 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 *Soirées de Paris*. *Is. C.*

(*Sara continuato.*)

CARTEGGIO.

Ci scrivono da Berlino. « 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 Berlino, giustamente persuaso che i cultori dell'arte profana trovano bastevoli eccitamenti nei larghi favori del pubblico, e si propone in vece di fondare presso la Cattedrale di Colonia una scuola destinata in ispecialità all'insegnamento dei diversi rami della musica ecclesiastica. Una simile istituzione 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 stromentale 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 delle 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 sufficente fuoco. In caso diverso il ritratto riuscirà al dissotto dell'originale. Dopo l'Opera di Auber udiremo quella del signor Balfe; v'è chi teme che il salto sabbia ad essere precipitoso: peggio per chi corre pericolo di fiaccarsi 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 accorse a porla in iscena il medesimo Donizetti il quale, avveduto com'è, ben sapevasi quel che faceva: egli quindi si diè premura di aggiugnere 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, Beatrice*, la *Vestale, Roberto, Ines de Castro, Parisina*, ecc., opere che da più anni vengono applaudite su tutti i teatri d'Italia, sono a Parigi, *ignominieusement delaissées et considerées comme etant des mauvais ouvrages.* »

Tralascio di farvi notare le obbiezioni che potrebbero farsi a queste parole che volli riprodurvi come l'espressione dell'opinion personale di uno de' nostri fogli di musica sufficentemente 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 codesto 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 poterci compensare almeno in parte della noja dei tanti fastidiosi eroi tragico-lirici che ingombrano la povera scena melodrammatica.

Il vostro C. G.

Dresda, *li* 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 tacendo quello di Rossini, il nome del ch. Basily. Che se non tutti sono ricchi di una celebrità più che municipale è questo da attribuirsi al poco favore conceduto 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, perchè ottennero di produrre 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 lucciole artistiche manda un bagliore effimero, e dopo breve tempo si spegne e lascia profonda oscurità intorno a sè.*

tore sono tra noi l'argomento di tutte le conversazioni, e dura tuttavia la meraviglia di vedere un giovine fin al presente sconosciuto, lanciarsi d'improviso 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 musicaute, 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 inesequibile 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 erausi 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 19 novembre diretto all'anzidetto giornale.

Dopo aver fatta una pittura piuttosto risentita del sovverchio 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* aggiugne:

« Eccovi le premesse dietro le quali difficile riuscirebbe formare un pronostico propizio intorno all'arte musicale e agli artisti di Vienna. Ora in brevi parole vi porrò al fatto delle effimere 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 contraddanze hanno guastato l'orecchio del nostro pubblico: nessuno osò porre in dubbio l'eccellenza dell'opera, ma si trovò ch'ell'era nojosa! - 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: è bensì vero che il programma annunziava tutto ciò che vi ha di magnifico in fatto di musica del gran genere stromentale e drammatico. L'*Ouverture* del *Flauto magico* di Mozart, e il coro de' sacerdoti della medesima Opera; il coro delle *Rovine d'Atene* e l'*Ouverture* all'*Egmont*, di Göethe, scritta da Beethoven; un'aria dell'*Orfeo* di Ghulk, un'Aria del *Messia* di Haendel e per l'ultimo le *Vendemmie*, pezzo estratto dalle *Stagioni* di Haydn. Nulla varrebbe a darvi giusta idea dell'effetto che producono questi pezzi eseguiti che siano perfettamente da una colossale orchestra... »

(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 benefizio 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' repertorii teatrali della giornata. Un numeroso 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 centinajo di persone nella platea, onorarono il programma della Pia Istituzione, e la serata, ad eccezione del clamore destato dalla valente signora De Giuli e dal quintetto delle alunne dell'I. R. scuola di ballo, passò modestamente tranquilla.

Gli amatori de' buoni studii musicali brameberebbero 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 codeste 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 studii, così dal lato dei cantanti come da quello dell'orchestra, farebbe mestieri di molte e molte prove, acciocchè 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 filarmoniche 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 l'accuratezza.

— Genova. I filarmonici di questa città devono eseguire il *Requiem* di Serra, zelante capo dell'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 riuscì di comune rincrescimento.

— Camillo 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 Semèladis col suonatore di pianoforte Dargenton in un concerto furono colmati di applausi: il *duo* di Osborne e Bériot sul *Guglielmo Tell* piacque a preferenza degli altri pezzi.

— Zara. *Farbek*, opera composta nello scorso carnevale pel teatro di Pordenone 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 assistè ad una rappresentazione della *Matilde di Monforte* parole dell'avvocato Cacciopppo nuova musica del maestro Palermitano Fodale, che dall'autore di questo spartito si può col tempo attendere una illustrazione musicale italiana: le bellezze che vi si rinvengono in ispecie in un quartetto ed in un duetto fanno concepire delle grandi speranze. Avvertiamo però il Fodale che la forza e robustezza dell'istromentazione non deve consistere nel fracasso 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 MUICALI 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 Mendelshon.

— Mendelshon durante un viaggio che fece la passata state in Svizzera visitò un'istituzione di giovani ciechi, ove molti allievi che attendono alla composizione, mostrarono 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 compensarli dei loro sforzi sedette al pianoforte e improvvisò in sì mirabil 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 desiderii, senza troppo dispendio; chè 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-*claqueurs* si avrà con poche lire per sera.

— Il 13 novembre p. p. 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 pienezza di grate melodie.

— Nell'Accademia datasi il 27 nov. p. 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; ambidue dello stesso maestro Mozart; e per ultimo la gran sinfonia in *do* minore del maestro Beethoven. LL. MM. dimostrarono al maestro di cappella, signor Nicolai e all'orchestra il loro aggradimento per questo concerto.

(*G. M. di Vienna.*)

— Ne' Concerti pubblici eccitò un'attenzione particolare, il pianista di 12 anni, Antonio Rubinstein di Mosca, per la sua sicura tecnica e compita esecuzione. Egli eseguì in tre varj concerti delle composizioni di Thalberg, Henselt, Liszt, Mendelssohn, Mozart, Bach (Seb.) e Beethoven, nel vero loro spirto, ed ebbe molto applauso.

— Fra i 493 fogli periodici che ora compariscono a Parigi, 14 ne sono dedicati alla musica.

(*Gazz. Univ. Mus.*)

— La *Lucrezia Borgia* di Donizetti venne riprodotta al *Teatro Italiano* di Parigi con felicissimo successo. 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 *Lucia* 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 innalzi al grado di *Scienza*, ma mettiamoci pure al di qua delle teorie dell'*Acustica*, dei calcoli de *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 coltivata con amore da Re, da Regine, da Ministri, da Scienziati, da gran Capitani, arte potente che sa esercitare molta influenza sull'incivilimento, arte che non può avvicinarsi alla perfezione senza fortunate disposizioni fisiche, coltura d'intelletto, educazione dello spirito, genio e bel cuore, perchè ha per iscopo il movere 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 dato della *gloria*! Illustrissimo signor Avvocato, il Chirurgo signor Medico, l'Onorevolissimo signor Ingegnere, e via via discorrendo, e presto capirete che tutto 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, perchè l'oro fa tutto, e quindi se è un *mestiere* il far per mercede, tutto è mestiere quaggiù. Quando per la mercede non si avvilisca, non si converta in ciarlatanesimo 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'amore, alla stima: l'uomo può camminare al disprezzo od a bella ed onorata fama colle *Pandette* alla mano o col *Vitruvio*, cogli *Aforismi* o coll'*Archetto*, coi latini testi ed anche coi trilli. Ma, soggiungono que' taluni, sono pochissimi i musici che cerchino meritarsi il bel nome, dunque sono... Zitto! prima di strapazzar 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, lungaliscio-lucente zazzera, portamento da ispirato o un pochettin del matto, vestire un cotal poco *à l'incroyable*, forte putir di musco misto al caro olezzo dell'immancabil sigaro, acconciare (con fare però alla sbadata) e ciuffo e cravatta ad ogni specchio di caffè o di bottega da mobili, gettare spasmo-sentimentali occhiate su ogni passante Dulcinea, spingere galanti sorrisetti su tutti i balconi, gorgheggiare ad ogni tratto qualche passetto cromatico, millantar conquiste etriche senza mai contarne i fiaschi, dar del *Tu* ad ogni *amico* di un quarto d'ora, vantare come prodezze il vuotar di caraffe, leggere con aria di non curanza ogni frontispizio di Giornale nei caffè, dar dell'asino 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 *Far niente*... Lettore, non ne hai tu visti mai di questi ultra-romantici terreni impastii.. e non crederesti tu che taluni di cotali ammassi di leggerezza, di ignoranza, di rozzezza osino chiamarsi *Artisti*.. e non sai che taluni (saran forse pochi) giungono a tanto di rotondità da sforzarzi contro la stessa propria indole, contro qualche principio di buona educazione, e comparir dotati delle *esimie* qualità che ti ho descritte, perchè le credon proprio connotati necessarii ad ottenere il passaporto pel tempio della *gloria*, perchè le credono segnali sicuri del *Genio Artistico*?.. eppure se ne danno, e non saprei se questi, o 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 un po' di corte al *Bel sesso* ci vuole: si tralascia di fare il niente lusinghiero ritratto delle *Virtuose* senza virtù che disonoran l'arte, giacchè vi è da sperare che di queste non ve ne sarà più una quando, migliorati sempreppiù i stabilimenti di musicale educazione, avviati a più adattato mestiere molti de' sedicenti perche secredenti maestri ed alcuni Giornalisti, e meglio educato il gusto e il criterio musicale del pubblico, (*V. Conservatori - Scuole - Maestri - Giornalista - Pubblico*) precederanno col buon esempio i maschi Euterpei, mostrando di averla capita una volta che per meritare l'onorevole titolo di *Artista* ci vuole mentemeno di profonda cognizione della parte tecnica dell'arte (*Ergo* studio), coltura dello spirito (*Ergo* studio), Moralità (*Ergo* educazione), Civiltà (*Ergo* Galateo); e che poi, per aggiungere in coda all'*Artista* un po di *Egregio* ci vuole... (*V. Genio*), e che per non esser messi in ridicolo dal nome di *Virtuoso* ci vuole... picciola bagattella! (*V. Virtuoso*).

Armonia - Secondo elemento della musica, sostegno, luce, abbigliamento della *Melodia*, che n' è *essenzialmente* l'elemento primo fondamentale (*V. Melodia, Canto*). La scienza dell'*armonia* esige ben 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 e 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 tatto fino delle differenze di facoltà espressiva de' singoli istromenti musicali, e singolarmente poi degli svariatissimi effetti delle combinazioni de' diversi *timbri* de' loro suoni (*V. Istromentazione*); esige che il compositore sappia stare egualmente lontano dalla pedantesca servilità alle regole come dalla licenza de' musicali ultra-romantici, che sprezzano le regole perchè pesanti pe' loro *Genj sottili* - Ma, con tante *esigenze* per costituire un valente armonista dovranno essere assai rari i compositori - Così direbbe forse un vespertilio ma non già un incivilito abitatore della terra, perchè qui tutti conoscono il comodissimo sistema che copre ogni *esigenza*, che supplisce a tutto il sistema (*V. Fracasso*).

Articolare - L'articolare con chiarezza e giustezza le consonanti, senza cadere nell'affettata 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 udir letture di belle, energiche prose o sublimi poesie che ti pajon brodetti lunghi lunghi, e ti interessano come le copie di Raffaelleschi fatte da ser Buonascoppa, da ciò l'udir da chi declama, recita o canta, *penna* per *pena*, *core* per *core*, *mallano* per *malanno*, e tant'altre consimili bellezze. *L'articolar* a dovere, il giusto sillabare, onde chiare ne escano le parole senza danno della dolcezza ed espressione melodica, ci tocca sentirlo dal cinque per cento de' cantanti, e nell'epoca nostra si può sfidare a provar il contrario: da ciò che cosa deriva?... (*V. Dispetto-Noja-Sbadigli-Libretto*); e chi ha la colpa di questa radicale mancanza?... (*V. Maestro-Studio - Coltura - Articolazione*).

Articolazione - Se un abitatore della Luna capitasse mai in una delle nostre platee la prima sera di una *Opera nuova*, scommetto che direbbe: *E che fanno tutti quelli che leggono un libricciuolo?* - E, qualcuno gli risponderebbe: *Leggono le parole dell'Opera - Ma, e che fanno quelli lassù?* - *Cantano* - E il povero Seleníta non ne capirebbe ancora un cavolo e voltatosi da un' altra parte, direbbe; *Ma e che cosa è dunque il vostro cantare?* - E qualcuno risponderebbe che anche noi, che non siamo della Luna, sappiamo conoscere che 95 su 100 de' terreni cantanti non *cantano ma vocalizzano*: e quel tale che così dicesse anche a costo di far sapere ai Lunatici le terrene ridicolaggini, avrebbe ragione. In fatto perchè siamo costretti a leggere il *libretto* con tanto discapito dell'attenzione e del diletto, intanto che si *canta* sul palco!... perchè i signori *Cantanti* non sanno *articolare* cantando, e quindi non si capisce che diavolo dicano; e guai se s'introducesse nelle udienze l'uso di gridar forte: *Che cosa avete detto?* ogni volta che si sentono dai sedicenti *Cantanti* e voci e vocali e *trilli* e *volate* e *gruppetti* e quasi mai 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, professori*, o che so io, *di Canto*, 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 cunuco non può penetrare più in dentro de' timpani delle orecchie; non giungerà mai a movere gli affetti espressi dal poeta, infiorati, resi più eloquenti dal genio del maestro - Una bella creatura umana adorna di bellissima, splendida veste, ceco l'eloquente poesia adorna de' vezzi incantevoli della melodia. Ma... ditemi un pò che cosa date al Pubblico quando cantate senza far intendere la poesia?... la bella veste, ma vi tenete in gola la bella vestita. Alcuni cantanti dicono: *Cantare e articolar bene è difficilissimo*; altri dicono; *Ci hanno insegnato Scale, Messa di voce, Trillo, Portamento, Volate* ma non l'*Articolazione*... E il Pubblico risponde ai primi: dovevate scegliere un' arte *facile, esempli gratia* quella del Michelaccio e poi dice ai secondi: Dovevate cambiare Mael... 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. 1720.

GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO

N. 52. LUNEDÌ
26 Dicembre 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.° 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.° 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.

L'EDITORE PROPRIETARIO
DELLA GAZZETTA MUSICALE
AI SIGNORI ASSOCIATI

Anche nell'imminente 1843 *la mia* Gazzetta Musicale *continuerà le sue pubblicazioni periodiche alle condizioni medesime praticate nell'annata or decorsa.*

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.° Simone Mayr. - M.° G. Pacini. - Dott. P. Lichtenthal. - M.° L. Picchianti. - Avv. Casamorata. - M.° Raimondo Boucheron. - M.° G. A. Perotti. - M.° A. Mazzucato. - G. Vitali. - Is. Cambiasi. - D. G. Torelli. - G. B.

Sono lusingato di potere aggiungere ai suddetti anche i seguenti nuovi collaboratori: M.° L. Rossi. - Prof. Bigliani. - M.° C. D. - M.° 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 1843. *Coloro i quali non lo respingeranno vorranno essere ritenuti inscritti anche pel nuovo anno.*

Il prezzo d'associazione è sempre fissato ad aust. lir. 12 *per semestre ed aust. lir.* 24 *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 Florimo, 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 sè 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 apologista della moltitudine di coloro che in Italia pretendono erigersi dittatori dell'Arte, senza avere altra iniziazione ad essa tranne quella che si acquista nelle romorose nostre platee, nei 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 goticaggini dietro a tutte le composizioni dovute al genio oltremontano.

Forse ci saremo ingannati, ma abbiamo creduto, e finchè 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 pei 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'oggidì 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 rattenuta 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 oltramontani 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 avvigorire e fecondare le spontanee loro ispirazioni colla severità degli studii scentifici, colla elaborazione del pensiero. Alle nuove Opere che con tanta e sì 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 *coscienziosità*. - 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 leggerezza 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 empire 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 acconciare 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 sprofondate 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 sbadatamente 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 renitente immaginazione, non mai a pochezza di studio, a trascuraggine poco men che inonesta, come il più delle volte avviene tra noi. Gli Spohr, i Mendelsohn, 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 scentifica di compositori non punto avvezzati 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 oltramontani (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 oltramontano 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, rinunziando 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 addimostrarsi, 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 addietro sulla via del progresso europeo, e si addimostri anzi quale fu ne' migliori giorni della sua gloria, operoso e potente.

B.

(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.

CRITICA MUSICALE

Di un libro intitolato: Lezioni d'Armonia scritte da Domenico Quadri vicentino, per facilitare lo studio del Contrappunto. Terza edizione. Roma dai 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'imaginarmi che quel libro, da me fin allora tenuto per cattivo, avesse trovato buona accoglienza in parecchie città d'Italia e d'oltramonte, 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 obblio. Infine, pervenutomi il *N.* 39 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 sovverchia 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 favorire 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 ricavare. Ebbi finalmente il libro; e come più m'inoltrava nell'esaminarlo, sempre maggiormente mi andava confermando nel mio primitivo giudizio; e mi è paruto di dover infine conchiudere che l'Autore sia degno di lode piuttosto per la sua buona intenzione nel tentar l'impresa, che non per la riescita: conciossiacchè 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 traviamenti nei quali incorrono talvolta anche i più chiari ingegni.

(1) Il cenno della *G. M.* fu appunto tratto dall'articolo del signor Picchi, e può, anzi deve dirsi un sunto di quello; epperò noi non crediamo assumere la responsabilità delle lodi in quel cenno ripetute, massimamente ove riesca al nostro collaboratore, l'autor di questo articolo, mostrare che le non furono meritate.

Sciolgo pertanto il mio debito, pubblicando per mezzo di questa *Gazzetta* parecchi articoli, nei quali, analizzando a parte a parte i principali punti controvertibili 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.° 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 Florimo, maestro nella scuola di canto nel R. Conservatorio di Napoli.-Milano presso G. Ricordi ecc.

Perchè noi veniam denunciando l'ineducazione artistica de' cantanti come una prima delle cause dell'attuale decadimento del teatro italiano, non è però a dirsi che i veri conoscenti della materia, non meno che i pedagoghi, lascino manchevoli di scorta ed abbandonati a sè 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 ricovrarsi 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 maestruccolo, (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 gemere i torchj per regalare al mondo il nuovissimo metodo di solfeggio ch'egli ha trovato necessario di comporre a giovamento dell'arte e de' suoi cultori, perchè quelli de' solfeggiatori che l'avevano preceduto non bastavano a far dotto lo studioso di tutti gli accidenti, di tutti i casi, di tutte le difficoltà, di tutti i misterj 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'esercizj, qualche nuovo metodo di solmizzazione, qualche erudimento elementare di musicale dottrina.

Cosa stranissima veramente! La generazione delle crome e delle biscrome 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 piccol 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 ammaestramenti 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 presumono anteporre le proprie creazioni a quelle maturate dalla sapienza e dal senno. Le nuove opere non son però tutte di questa tempera; 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 Florimo* di Napoli, il quale vorremmo mettere in grazia degli amatori della musica, perchè ne sembra di far cosa profittevole così all'autore come a quelli che intenderanno 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 Florimo, di cui parliamo tiene un posto distinto fra questi tanto per la bontà, per la chiarezza, per la parsimonia degl'insegnamenti, (chè 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 ripromettiamo, sarà per corrispondere a quelle fatte pubbliche abbiam fiducia che sarà lavoro che alzerà in fama il nome dell'autore. Ancorchè 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 Florimo 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 nè 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 perchè vero, e che invano la moda barocca del giorno si affatica ad oscurare ed a coprire d'obblio.* 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 perchè 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. Affinchè poi il lettore abbia un'idea meno imperfetta dello scopo che l'autore si propose 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' dì 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 difinizioni che riguardano la voce, il donde derivino i suoni ed i rispettivi registri, per togliere dalla mente di coloro che hanno studiato la bell'arte 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 qual genere di canto abbia tendenza maggiore: coltivare quest'ultimo a preferenza degli altri pei quali l'allievo sembra meno disposto, e non far perdere inutilmente il tempo col tentar 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 accrescerne la quantità, mentre con questi mezzi non tendono che a rovinarla. Accurezzando ed esercitando quella voce che la natura dà ad ognuno, si arriverà di leggieri 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, degl'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'acciaccatura, del gruppetto, del mordente, delle sincopi, del trillo, delle scale cromatiche, in ciascuna di queste particolarità addestrando l'allievo coll'ajuto di appositi esercizj. Il giovine cantante che s'assicura delle istruzioni del maestro *Florimo* non avrà bisogno di recarsi alle varie piazze colla scorta del maestro che a furia di tedj 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. V.

CARTEGGIO.

Parigi 15 dic. « La mattina di Domenica scorsa ebbe luogo la solennità per la distribuzione dei premii agli allievi del nostro grande Conservatorio. Toccò al signor Heratry l'onore di recitare un discorso d'apparato, che se non ebbe il merito di essere molto spiritoso ebbe quello però di esser breve. Oh quanti discorsi solenni che, mancanti di tutti gli altri pregi, mancano anche di questo della brevità! Fu però generalmente lotato il signor Heratry 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 somministrati 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 nè il tempo nè la voglia di ben esaminare il valore delle molte accuse mosse dal giornale sunnominato contro il signor Pillet. Certo è intanto che ove si potesse essere sicuri che esso non gli muove guerra nè per astio personale, nè 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 effimere non forti che di frodate 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 saporite 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 trangugiare l'amaro boccone, e quantunque sia uomo d'alto conto, ha dato in un accesso di procolismo 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 Viardot, 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 letterina sono più che salate, le direi anzi intinte d'acido solforico: uditele: « Il y a des gens de coeur qui frappent un femme pour blesser un homme! »

Passiamo ad altro. Il signor Visconte di Pontecoulant ha comunicata 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 stromento riunisce in sè 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 stromenti, 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 stromento, con una semplice manovella si potrà suonare anche da un orbino. 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 gl'Opificii e la manifatture si introduce nelle arti liberali a sostituire le suste di ferro e i congegni d'acciajo alle libere emanazioni dell'umano ingegno!.

P. S. Avremo quanto prima al *Teatro Italiano* le *Cantatrici Villane*, con Lablache e la Persiani. Forse non ci si 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 vuolsi che non abbia a togliere del tutto dalle scene il bravo artista, il quale riprenderà al più presto le onorevoli sue fatiche.

Il vostro G. G.

NOTIZIE MUSICALI ITALIANE

— Milano. L'operetta buffa data sere 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 superbamente innalzare alla dignità di *tragedia lirica*, siano poi rimasti poco men che stazionarii in quel genere d'azione musico-teatrale che è più d'ogni altro d'indole tutta italiana, vogliam dire l'*Opera buffa*. Diremo 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 *vis comica*, il vero gusto buffo di che riboccano i libretti del Casti, e dell'Anelli, con quello di alcuni pasticci de' di 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 molti progressi, massimamente se studierà a 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 Cambiaggio; 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 pei maschi, con tenue mensile retribuzione.

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, dell'attestato di saper ben leggere e scrivere, e di altro sulla buona e savia condotta tanto di essi quanto delle rispettive loro famiglie.

Presso il signor maestro Vaccaj, Censore dell'I. R. Conservatorio di Musica, cui sarà affidata la sopravegliarza e direzione della Scuola stessa, trovansi ostensibili i patti e le discipline che saranno da osservarsi.

G. P. di M.

— *Ispirazioni Viennesi 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 capo colorito drammatico che commove; la *Zingara* è piena di brio e di spontaneità; l'*Ora del ritrovo* non può esser più bella; tutto leggiadria 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 10 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. 101 dell'anzidetto foglio in cui Pacini è dichiarato un *genio inarrivabile*, ed è qualificato nientemeno che pel *taumaturgo 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 Monferrato. In due sere qui ebbe ad udirsi quattro volte lo *Stabat Mater* di Rossini, giacchè si chiese e si ottenne la ripetizione di ogni pezzo in ambedue le serali esecuzioni assai ben dirette dall'espertissimo maestro Prasi. A capo d'orchestra da Milano venne chiamato il valente Ferrara.

— Asti. Lo *Stabat*: alle tre esecuzioni promesse, si dovette aggiungerne una quarta per accondiscendere al generale desiderio.

— (Preghiamo que' giornali che di tempo in tempo ci fanno l'onore di riprodurre qualche nostro articoletto, a volerne 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. Wieuxtemps giovedì 6 corr. diede un concerto nella gran sala del Ridotto. 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 sorprendere con immani difficoltà; vuol prima di tutto commuovere. Wieuxtemps 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 Listz 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 prevenzione erasi concepita. La *Marra* spartito di un giovane maestro soddisfece. La Hasselt è 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 metodo di canto che potrebbe far onore a qualunque artista educato in Italia.

(*Da lettere 12 corrente*).

— È ormai certo che Bériot, per aver ottenuto nel Conservatorio di Brusselles l'impiego al quale aspirava, non si recherà 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.

— Un dilettante che colle sue composizioni del genere serio e del genere gajo si è collocato nella schiera degli artisti più distinti, il principe della Moskovva 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 dotto maestro della Cappella di santa Gudecla, e della Grande Armonia di Brusselles, 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 accostò 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 filarmonica 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 idea di solennità 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 imperfettamente che non in teatro, o con sagrifizio di gran parte dell'effetto, per essere tolto tutto il prestigio scenico.

— La società filarmonica 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 onorarii.

— 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'Oliveto* 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 copolavoro. »

— A Manchester si deve eseguire quanto prima l'Oratorio di Sphor la *Caduta di Babilonia*.

— L'autore dell'originale programma del Ballo fantastisco 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 *Postiglion de Lonjumeaux*.

— Dal *Freyschütz* di *C. M. Weber* in poi nessuna opera fece tanto furore 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.i 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 I.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. 10.
Antologia musicale 30, 209.
Aritmografia musicale, 59.
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, 191.
Ambizione, 208.
Automa-soprano, 212.
Azione drammatica, 105.
Arte-Artista-Armonia-Articolare-Articolazione, 222.

B.

Buffi cantanti, 8.
Beneficenza praticata da Artisti, suppl.-num. 8.
Biografie di Artisti, 61. 67, 75, 107, 112, 129, 153, 158, 161, 166, 185, 197.
Bel canto, 198.

C.

Condizioni attuali della musica 1, 65, 85, 87, 98, 101, 135, 145, 155.
Costumi degli Artisti musicali, 9.
Composizioni da camera, 36.
Conservatorio di Milano, suppl. num. 8.
Conservatorio di Parigi, 114.
Cantori notturni, suppl. num. 10.
Contrabasso di nuova foggia 184.
Cembalo di 8 ottave, 118.
Clarinetto perfezionato 119, 121.
Critica teatrale 126.
Contralto, 130.
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, 213.

E.

Eclettismo musicale, 132.
Estetica musicale, 81, 97, 104, 108 116, 125, 130, 137, 163, 169, 177, 198.
Esercizj lirici drammatici nel Conservatorio di Parigi, 114.

F.

Festival musicale istorico-religioso, 70.
Frenologia, Gluk, Rossini, 109.
Filosofia della musica, 195.
Fuga, 106.

G.

Gazzetta Musicale di Milano, suppl. al num. 2, 12, 15, 49, 60, 88, 132, 179, 209.
Genere, scuola musicale, 208.

I.

Istromentazione, 17, 29, 39, 84, 113, 118, 122, 142, 167, 170, 177, 182, 188.
Istoria (Memoria storica della musica) del Biche Latour, 115.
Istorie della musica, 115.
Imitazione musicale, 85, 150.

M.

Musica drammatica, 18, 33.
Idem. sacra, 12, 24. suppl. num. 8. *pag.* 77, 82, 99, 100, 111, 136, 137, 147, 151, 152, 155.
Idem, in Germania, 26, 31.
Idem, Italiana (pregiudizio) 152.
Idem, de' Greci, 121, 162.
Idem, Arte monumentale, 165.
Idem, Fracasso, 196.
Idem, Vecchia, 215.
Musica da camera. Suppl. num. 2. pag. 36, 135, 156.
Idem, in qual conto tenuta attualmente in Italia 101.
Melodia, suppl. num. 10.
Melofono, 59. 139, 168.
Maestri compositori, 79, 160.
Mozart, composizioni, 209.
Musicografo, pantofono, 70.
Metodo del sig. Willhem, 124.
Mutazione, 114.

N.

Notizie teatrali (le), 43.
Necrologie di Artisti, 15, 53, 86, 207.

O.

Opere stromentali, 25, 54.
Opere (le) di ripiego, 205.
Organo, 90.

P.

Pettegolezzi da camerino, 204.
Pedagogia musicale, 65.
Plagio musicale, 85.
Presunzione artistica, 86.
Pensamenti sulla musica, 123.
Piano-forte, 2.

R.

Riforma musicale del sig. Teule, 168.
Riforma musicale del maest. Gambale, 61, 69, 74. 80, 90, 93.
Requiem di Mozart, 171.

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, 123.
Soprano, 130.
Suonate, Sinfonie cantate, 148.
Sinfonie (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 speciale esame.

Bianca di Belmonte, 206.
Composizioni di camera, 36, 135, 136.
Cristo al Monte Oliveto, 31.
Code noir de Clapisson, 124.
Filosofia della musica, o estetica applicata a quest'arte, 195.
Furioso (Il) di Donizetti, 33.
Fantasia in *do diesis* minore di Beethoven, 37.
Favorite (La) de Donizetti, 92.
Gemma di Vergy, 203.
Giuramento (Il) 137, 139.
Inno. Sinfonia cantata su parole della Sacra Scrittura, di Mendelssohn, 39.
Linda di Chamounix, 100, 214.
Lazzarello, di Marliani, 139, 160.
Maria Padilla, 2, 6, 10.
Miserere di Poledro, suppl. num. 8.
Messa di Mandanici, 96.
Messa di Cherubini, 100.
Matinée musicale de Donizetti supplemento num. 2.
Nabucodonosor di Verdi, 43, 149.
Opere stromentali 25, 54, 220.
Opere per pianoforte di Thalberg, 2.
Idem, di Thalberg e Listz, 119.
Odalisa di Nini, 35.
Roberto il Diavolo, 202.
Saffo di Pacini. 11, 58, 69.
Stabat Mater di Rossini, *V.* indice materie.
Studj per pianoforte, 24.
Solfeggio a due voci di Panseron, 75.
Teoria della lettura musicale del sig. Laboureau, 200.
Un Duello alla pistola, 8.
Ugonotti (gli), 13.

INDICE
Degli Artisti o Scrittori teorici musicali de' quali si è fatta particolare menzione.

Abbadia (madamigella), 213.
André, editore di musica scrittore di estetica, 86.
Auber, Suppl. num. 8.
Bach, 106.
Banderali, 218.
Bazzini, 25. 56.
Beethoven, 37, 51.
Bellini, 5.
Berlioz, 191.
Blangini, 15.
Bochsa, 218.
Boucheron Raimondo, 84, 195.
Cavallini Ernesto, 96.

Cherubini, 53, 61, 67, 73, 86, 123.
Cimarosa, 213.
Clapisson, 124.
Clementi Francesco, 207.
Döhler, 16, 33.
Donizetti, 2, 3, 136, 196, 218.
Donzelli, 33.
Elleviou Gio., 106.
Federico il Grande, 160.
Fétis, 16
Galli Filippo, 120.
Gambini, 24, 54.
Gazzaniga (madamigella), 217.
Gluk, 33, 109.
Golinelli, 205, 212.
Gretry, 144.
Guido d' Arezzo', 78.
Halevy, 144, 148.
Kuster, 53.
Kalkbrenner, 54.
Kastner Giorgio, 80.
Kreutzer, 219.
Lichtenthal, 136.
Listz, 100, 146.
Marliani, 139, 160.
Mazzucato, 24.
Mendelssohn, 39, 222.
Menzer, 148.
Mercadante, 137, 159.
Meyerbeer, 42, 131.
Mozart, 161, 164, 166, 185, 197, 204, 209.
Moscheles, 195.
Moriani, 53.
Nini, 53.
Pacini, 11, 58.
Paisiello, 107, 112, 129, 141.
Polledro, suppl. num. 8.
Palestrina, 78, 182, 186, 193.
Panseron, 73.
Quadri, 171, 224.
Rossini, 5, 12, 41, 45, 109, 168.
Rossi Luigi, 200.
Solera Temistocle, 43.
Sudre, 86.
Saint-Leon, 218.
Scarlatti, 135, 138.
Thalberg, 2, 16, 74.
Verdi, 43.
Wagner, 200, 221.
Wilhem, 124.
Wolff, 24.

SOMMARJ DEI FOGLI.

I. Delle attuali condizioni delle arti musicali in Italia *pag.* 1, 65, 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, 10 - *Dizionario muiscale critico-jumoristico. 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, 13, 21, 37, 137. - *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. *Abbambagiare-Abbellimenti.*

III *Il Marito della prima donna pag.* 9. L' Opera *Saffo* del Pacini, *pag.* 11, 15. - Le promesse della *Gazzetta*, sua necessità, *pag.* 12. - *Stabat Mater*, del cav. Rossini *pag.* 12, e vedi indice delle materie.

IV. *Gli Ugonotti* di Meyerbeer, 13.

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, 102, 122, 145, 153. - La Musica in Germania, *pag.* 19, 25, 31.

VI. Accademia istoriografica della Musica drammatica, in Berlino, *pag.* 23. - Messa del maestro 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' *Odalisa, 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 natizie 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, 19, 27.

XVII. I Virtuosi antichi e i moderni, *pag.* 75. - Musicografo, Pantofono, *pag.* 77.

XVIII. La musica sacra in Italia, *pag.* 77, 82. - I Maestri di musica melodrammatica dovrebber 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 musicale, *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.* 105.

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 sacra, *pag.* 111.

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. Precetti 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 Contrabasso, *pag.* 184. - Negli Stati Pontifici proibiti gli stromenti da arco in Chiesa, *pag.* 184.

XLIII-XLIV. Degli Artisti melodrammatici, *pag.* 190, 201. Berlioz a Brusselles, *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' semitoni, pensieri, e precetti 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 ispecie, *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 dei *Dittatori di Platea, pag.* 213.

L. Del vario carattere delle voci, pensieri e precetti 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 inveterato 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 indicarono per amore di brevità. Diverse ommissioni 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. 3 50.
Un volume in 8.° grande di 160 pagine.

LINDA DI CHAMOUNIX
Melodramma in 3 atti di G. Rossi
MUSICA DEL M.° CAV.
GAETANO DONIZETTI
L' Opera completa per Canto con accompagnamento di Pianoforte Fr. 32 50.
NB. *Vendesi anche in pezzi separati.*

DODICI SOLFEGGI
a due voci, per Baritono e Basso divisi in due libri
DI
LUIGI GUGLIELMI
15916 Lib. I. Fr. 5.
15917 » II. » 5.

GIOVANNI RICORDI
EDITORE-PROPRIETARIO.

GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO

N. 1. DOMENICA
2 Gennajo 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.° 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. 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.° 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.

Parlo per ver dire.
PETRARCA.

Colono, e non sono in picciol numero, i quali hanno in uso di giudicar delle cose dalla sola apparenza e non dall'intima sostanza, vivono nella molto bella opinione che l'Italia d'oggidì sia la terra classica della musica, come tale fu essa ripetutamente proclamata ai floridi giorni dei Cimarosa 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 così dette celebrità musicali di che è formicolante 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 centinaja di esimie 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 melobuffe, altre disegnate in sembianza di muse antiche inghirlandate di fiori, altre di genii mitologici, altre di olimpiaci eroi colla gran fronte onusta di allori e riposanti su un letto di palme; a chi tenga conto dei nembi di sonetti, canzoni, inni, ditirambi che tanto spesso veggiam piovere dai loggioni 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 magniloquie frasi d'ammirazione che nol fossero di care ghiottornie le botteghe de' nostri salsamentari la vigilia delle or 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' fefautti e de' mibemolli! Eppure, che cosa diranno di noi i nostri lettori se, per conto nostro, 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 ardite 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 precorrano sulla strada dei progressi intellettuali e civili. Noi coll'aver detto che l'arte de' suoni e ora nella nostra Italia in istato di scadimento, 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 costituire 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 [illegible] pretesa di [illegible] ttrinarismo [illegible] 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 ricevemmo dalla natura tanta dovizia di istintive disposizioni, sono al presente nella patria nostra con limitato senno 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 studii, se ne consolano di leggieri 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 maestruzzo 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.....

GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO
ANNO I.°
1842

BIBL00004