

IL TEATRO ILLUSTRATO

PREZZI D'ABBONAMENTO:
 Franco di porto nel Regno. . . . Anno L. 6 — Sem. L. 3 —
 Alessandria, Susa, Tunisi, Tripoli. . . . » 7 — » 3 50
 Unione post. d'Europa e Amer. Nord . . . » 8 — » 4 —
 America del Sud, Asia, Africa . . . » 10 — » 5 —
 Austr., Chili, Bol., Panama, Parag. . . » 12 — » 6 —
 Un numero separato Cent. 50 in tutta Italia.

Anno II. — Aprile 1882. — N. 16.

EDOARDO SONZOGNO

EDITORE

Milano. — Via Pasquirolo, N. 14.

AVVERTENZE.

Gli abbonati annui ricevono in dono, nel corso dell'anno, QUATTRO COMPOSIZIONI MUSICALI, oltre ad un'elegante Copertina per riunire in volume le dispense dell'annata.
 Prezzo delle inserzioni nella copertina Cent. 50 per ogni linea o spazio di linea.



PARIGI: TEATRO DELLE NOUVEAUTÉS. — IL GIORNO E LA NOTTE, di CARLO LECOCQ.

La signorina Margherita Ugalde e gli altri interpreti principali dell'opera.

GOLDMARK



La natura come femmina ci tiene ad essere stramba: vi sono uomini che svelano la loro grandezza, vi sono altri che la nascondono. E questo è un agguato. Il giorno che io vidi Goldmark accovacciato in un angolo di un caffè di Bologna, tutto solo, tutto calmo, con un largo cappello che sembrava sostenere quel mezzo secolo di lotte che fu la vita del suo illustre padrone, io credetti che mi prendessero a gabbo. Ma davvero che quel piccolo uomo era un grande scrittore. Allora guardai, guardai, ed attraverso a quelle occhiate di vecchietto amabile c'erano dei guizzi fieri e duri, c'erano dei pensieri fitti e vasti che parevano uscire inneggiando da quel piccolo cranio, c'era l'impronta di chi, anche in panni tutti borghesi, combatte e vince.

Goldmark è nato a Kesstely il giorno 18 marzo 1832. Così, senza volerlo, questo mio povero scritto festeggia proprio le nozze d'oro di lui colla vita. È nato nel bel paese delle fate e in una famiglia di studiosi. Suo padre era musicista, e valente. Nessuna meraviglia adunque che il figlio a dodici anni fosse già concertista di violino. I progressi nella musica furono rapidi, nè questa è una delle solite frasi. Dalle scuole di Oedenburg passò al Conservatorio di Vienna. Là, ebbe le lezioni di Bohm, sopra tutte. Quando la potente radice ebbe presa, la quercia crebbe di per sè sola. Chiuso il Conservatorio per ragioni politiche, il giovane studente si raccolse nella sua casa e vegliò a lungo sui libri dei grandi, palpò dei primi sogni e pianse anche dei primi sconfitti.

In mezzo a quel mondo di glorie e di febbri, Goldmark viveva come un povero esule. Una gran solitudine contornava quell'anima selvaggia, e non fu mai triste. Tutta una gioja popolava la sua fantasia. Così campò per dieci anni in modo ruvido e austero, sentendo alla porta il nemico, sostenendone le insidie sempre solo, sempre studioso, sempre innamorato dell'arte.

Ma le lotte contro il genio non si vincono nè col numero, nè col grosso dell'esercito, e Goldmark a venticinque anni si presentò finalmente al pubblico come compositore.

Nel 1857 in un concerto si eseguirono una *Overture*, alcuni *Lieder*, un *Quartetto* e un *Salmo* dello sconosciuto maestro. Era un ardimentoso saggio di versatilità: egli aveva scritto per voci sole, per coro, per piano, per orchestra, passando dal sacro al profano, dal drammatico all'idillico, ispirandosi alle cantilene della compiacente musa popolare, quanto ai gravi segreti dei suoi studj profondi. C'era di che salire o precipitare, e trionfò!

L'annuncio festivo fu dato dalla critica più severa: Abbiamo un compositore di più!

D'allora la fortuna se ne innamorò. Nel 1859 a Pest e nel 1860 a Vienna, Goldmark

trionfò in nuovi concerti. Il pubblico applaude e lo innalza, egli lavora e si umilia.

Mentre l'intera Germania si occupa di lui, egli timidamente scrive colla febbre dei suoi trent'anni: Sinfonie, *Lieder*, pezzi per piano, Quartetti, Scherzi; una vera biblioteca che gli s'ingrossa gloriosamente accanto, ad ogni notte di veglia, ad ogni ora di quiete. Le *Nozze campestri*, l'*Inno di primavera*, *Sakuntala di Kalidan*, sono composizioni che non si arrestano ai confini della loro patria.

Quest'ultima, mi ricordo d'averla veduta annunciata nel programma dei Concerti popolari che il Pedrotti appronta a Torino. Ma erano queste le foglie scialbe e modeste della gran fronda. Goldmark aveva là sul suo cembalo, da dieci anni, e per molti anni di più sognato, scritto e studiato, una grossa partitura su cui era scritto: *La Regina di Saba*. D'attorno alla sovrana orientale, quando si volle presentarla, sorsero odj atroci, inimicizie senza nome, così proprio come fa l'invidia in faccia agli eroi. Ma Goldmark vinse un'altra volta e la grande opera fu rappresentata il 10 aprile 1875 nel teatro Imperiale di Vienna.

Di trionfo in trionfo, dopo Vienna, a Pest nel 1876, ad Amburgo nel 1877, a Praga ed a Breslavia nel 1878, a Lipsia e a Berlino nel 1879. In tutte queste città ebbe circa centocinquanta rappresentazioni; soltanto a Vienna trent'una, e a Pest ventinove. Contemporaneamente scese in Italia, e la *Regina di Saba* ebbe a quest'ora il suo glorioso battesimo a Torino, a Bologna ed a Roma. La tennero al sacro fonte italiano, la signora Giovannina Lucca, ed il commendatore Carlo Pedrotti. Quando i due illustri padrini, però, stabilirono così fatta solennità, il neonato era già... un colosso.

Mosenthal è stato il poeta melodrammatico. Si è ispirato nella Bibbia al Capo IX della Cronaca. Si è ispirato, ma assai di lontano; tolti di là non vi sono che tre personaggi; tutto il dramma è una fiaba.

Un amore che nasce accanto al tabernacolo, in mezzo allo splendore di mille luci e muore ai piedi dei palmizj disseccati, nel bujo d'una bufera, ecco l'azione. Il contrasto delle passioni va, vola come quello delle situazioni. La lotta è oggettiva ed intima, ma lo sfondo è solenne, popolato, vivo. Lo scrittore ha trovato una forte ispirazione, e Goldmark senza sentirne il peso, l'ha tutta raccolta.

Noi siamo avvezzi a separare il musicista dal poeta. È un errore. Chi è nato per la musica è nato già per la poesia. Scribe e Piave non erano poeti, ma l'uno trovò Meyerbeer, e l'altro, Verdi. Il Romani era poeta, ma sarebbe morto col suo tempo; Bellini e Donizetti lo hanno reso immortale. Ciò che ora tentano Wagner e Boito, in tempi non lontani sarà un connubio ineluttabile. Così la prima ispirazione di Mosenthal fu Goldmark stesso, e se davvero si vuole quello il poeta, questo allora è stato la sua musa.

Noi però non dobbiamo giudicare Mosenthal dalla traduzione dello Zendrini che è stiracchiata, come non dobbiamo giudicare del povero poeta tedesco da questo semplice componimento melodrammatico. Sul tema biblico hanno impastato pure un lavoro di variazioni fantastiche Barbier e

Carré, per incarico di Gounod, che nel 1862 all'Opéra di Parigi presentò una *Regina di Saba*, di poco fortunata memoria.

Goldmark è giunto fra noi con una fama sospetta. Lo dicevano wagnerista. Lo è?... Sì; ma come lo sono tutti coloro che si cimentano colla prepotenza del nuovo. Appartiene a quella scuola?... Sì; ma se lo chiederete ai seguaci di Wagner vi diranno che non è vero: ecco tutto. La lotta non si tace però. Per i wagnerofili, Goldmark è più idealista che fido; crede, ma senza gli abbandoni ciechi del neofita; per i nemici del riformatore tedesco, Goldmark si è venduto a questa fede esecrata. Non così da sacrificarvi tutta la sua originalità, ma quanto basta perchè la fiumana antimelodica ingrossi sul suo livello.

La *Regina di Saba* non va giudicata come un primo lavoro. È uno sproposito l'ammetterlo. Anche il genio, quando comincia, fa le sue bambinate di monello arrogante. Questo spartito invece è la sintesi, è il musicista ne' suoi studj faticosi, ne' suoi più baldi improvvisi; è il giovane attraverso le sue paure, i suoi odj e le sue lusinghe di dieci anni; è l'uomo temprato al dolore e fatto già vecchio confidente dell'arte sua.

Io m'inchino all'ingegno di Goldmark, ma non credo punto alla sua fecondità. Attraverso le peregrine bellezze di ciò ch'egli scrive, vi si sente la fatica, e dove il lavoro trapela, l'ispirazione che è la sola rappresentanza del lusso musicale, cammina a brevi passi. E poi Goldmark è originale, ma per non essere spontaneo. Parrà un paradosso, ma non lo è. Anzi vorrei dire che in questo maestro l'originalità si allarga, quanto più la spontaneità è strusciata. Vorrei dire che il concetto è di sovente al servizio della forma tal fiata anche bizzarra, locchè è già vecchio quando si parla dell'odierna scuola tedesca. Vorrei dire che l'individualità di questo musicista si comprende più nel grandioso, nell'azzardato, che nelle modeste fibre di un pensiero melodico.

La melodia goldmarchiana si annunzia, sempre nei limiti cui essa esiste, di lontano come le rose di quell'Oriente che lo hanno ispirato. Qualche cosa di molle, di languido, di sottile, di acuto, si fa strada innanzi che cominci la frase. Si direbbe che lo stesso pensiero è avvolto in un'aureola, ed è quella che prima si avverte ed affascina. Da questa anticipazione delicata, da questo segreto artificio viene quel sapore orientale che hanno le melodie nella *Regina di Saba*.

L'istrumentazione nella musica di Goldmark è la famosa statua di Wagner, ma egli però adorna anche il piedestallo di qualche fregio che l'autore del *Lohengrin* non cura. L'impasto degli elementi di cui si compone l'opera in musica è indovinato, è continuo. Non so spiegarlo, ma davanti alle solenni pagine del Goldmark mi pare si presti più l'inno del poeta, che l'analisi del critico. Lo studio sente troppo dei profumi acuti del Libano, dei sacri misteri della fede, per non salire nel regno della fantasia. Come volete che lo scrittore si fermi, calcolando, davanti a delle pagine di musica, che vi conducono, e pare un sogno, alle mura di Sionne, in una foresta di cedri, in un deserto di fuoco, sotto un cielo

sterminato che ha la sua festa pallida di stelle e la sua tempesta nera di sabbie?... Che volete dire di Salomone, della Sulamita, dell'anatema del gran Sacerdote in un tempio antico?... L'arte grande non si presta ai sottintesi, alle transazioni, al mediocre! O si crea nella perfezione come sa il grande ed è impotente l'analisi, o si cade nel grottesco e l'analisi è inutile.

Il maestro ungherese ha per musa un amazzone. Quando compone, azzarda e non teme. Descrive con una tavolozza di cento colori a volte pieni di chiasso, a volte pieni di tetraggine. La frase non si arresta se non quando ingrossando, ingrossando si è fatta gigante. Il *crescendo* nasce in lui spontaneo. Le scene drammatiche sono sempre una composizione a tocchi grandiosi. Non si scrivono l'*Esorcismo* e l'*Anatema* della Regina di Saba senza che nella mente non martelli qualche cosa di eccezionale. Non si penetra nella solitudine immensa di un deserto per sentirlo e descriverlo, senza che l'occhio non vegga al di là dell'orizzonte. Per lui gli strazj del miraggio non esistono. Ciò ch'egli vede e vuole, lo trova. Ma alla temerità del concetto devono sempre corrispondere la forza ed i mezzi di cui si può disporre. Ed ecco ciò che spesso scorda l'illustre maestro.

È una dimenticanza che caratterizza il suo ingegno, ma che nuoce all'opera sua. Qualche volta, l'esecutore della musica di Goldmark si trova dinanzi ad un arduo compito: il canto è sforzato, l'istruimentazione è faticosa, e il così detto professore d'orchestra s'avvede di essere assai meno professore di quello che lo chiamano. Ne vengono difficoltà d'esecuzione che tolgono, a così fatte opere, un carattere precipuo; quello della facile rappresentabilità e perciò anche quello della diffusione.

Come Wagner, Goldmark vive anche oggigiorno nel fitto della battaglia. Non c'è mattino che non lo saluti un inno di onore, ma sono pur rare le notti che non lo molesti il fantasma nemico.

Goldmark si è sentito a sfuriare che è un genio, ma gli hanno pur gridato addosso che è un matto. Non ha un'idea e ne ha troppe: decretarono le due coorti avversarie. Ho sentito a dire che la musica di Goldmark è tutta una grande pazzia, ma ho pur letto che nella Regina di Saba c'è il Paradiso... locchè per un soggetto piuttosto mondano non è un elogio. L'arte nelle sue lunghe prove, allunga sempre il fiato della critica e da ciò pullulano le esagerazioni più disparate.

Non sono vecchio, ma giuro per gli Dei che non arriverò a vedere la popolarità di Goldmark nella nostra Italia, nello stesso tempo che sono certo, se vivo, d'assistere a' suoi nuovi trionfi. Del resto, al disopra di ogni lotta, sta che Goldmark è una individualità grande, spiccata, originale, ma che non aspira ad una statua, lui vivente. Lasciamo adunque che si avanzi.

Se gli innamorati ciechi di lui sapranno frenare i loro dannosi entusiasmi, gli avversari, per i primi, gli faranno il saluto dell'armi.

U. CAPETTI.

Il Canto corale in Europa

E L'INSEGNAMENTO DELLA MUSICA

NELLE SCUOLE PRIMARIE

L'egregio musicista signor G. I. Gregoir ha pubblicato di questi giorni una bella monografia sul Canto corale nel Belgio, e noi ci facciamo un piacere di tradurla e riportarla in queste colonne dedicate al progresso dell'arte, perchè le cose che vi son dette possono esser utili ai nostri maestri solleciti di tutto ciò che va informato da un principio di ben inteso progresso.

La prima idea del canto corale senza accompagnamento è dovuta a Ch. Fasch, nato nel 1736 a Zerbst, morto a Berlino nel 1800, il quale verso il 1785 fondò a Berlino una Società corale di cui egli assunse la direzione. Questa Società s'intitolava: *Berlinscher Sang-Academie*.

Ch. F. Zetter, nato a Berlino nel 1758, morto nel 1832, continuò, l'istituzione sì utile e così bene organizzata dal suo maestro Fasch e compose parecchi cori molto stimati. Egli diresse detta Società dal 1800 al 1832, la quale nel 1804 contava 200 cantori, e fu nel 1809 che pose le prime basi della *Liedertafel* dirigendola con zelo ed attività, e procacciandosi meritata fama nel mondo musicale.

Nel 1813, all'epoca della guerra dell'Indipendenza, C. M. Weber compone su parole di Th. Kerner un canto guerriero che divenne d'un tratto popolare. Questo genere di musica piacque tanto, che in poco tempo si formarono a Francoforte varie Società corali; nel 1812, e nel 1815 Leipzig-Schneider, uno dei grandi promotori del canto corale, fu quegli che fondò la Società di Lipsia e stabilitosi a Dessau il suo primo pensiero fu di fondarvi una *Liedertafel*. Amburgo, Monaco, Gottinga, Vienna, seguirono quasi subito l'esempio di Berlino e di Lipsia, e nel corso degli ultimi trent'anni nei più piccoli villaggi della Germania si istituirono Società di canto col titolo di *Männergesangsverein*.

Nægeli, nato nel 1768, morto a Zurigo nel 1836, uno dei più grandi propagatori del canto corale, e autore d'un metodo di canto, nel 1810, in questi ultimi anni destinò un cospicuo legato per la fondazione in Zurigo d'una società corale dal titolo: *Männerchor*. Egli è anche il fondatore della grande Associazione svizzera pel progresso della musica, che egli dirigeva, associazione che noverava da 400 a 500 cantanti. Ciò accadde al principio di questo secolo.

Volendo le Società corali eternare la memoria del grande filantropo che aveva reso così bei servizi al canto popolare, fecero erigere una statua in marmo a Zurigo colla seguente iscrizione: *Die Schweizerischen Sangvereine ihren Vater Nægeli*.

Nel Belgio il canto senza accompagnamento data dal 1817. Un modesto professore, il signor Vanderghinste, in detta epoca chiamava a Courtrai qualche cantante per eseguirvi cori senza accompagnamento. M. F. de Marneffe, a Brusselle, nel 1820 organizzava una riunione di cantanti, simile a quelle fondate in Alemagna. Fra i cantanti fu notato l'antico ministro Mercier. A Gand è la Società *Santa Cecilia*, che nel 1829 fece i suoi primi esperimenti sul canto senza accompagnamento; mentre nel 1823 E. Nélis, maestro di musica e organista, aveva già fondato una Società corale a Zele, grosso villaggio della Fiandra orientale. Ad Anversa invece non fu che nel 1840 che il canto corale senza accompagnamento fece la sua prima comparsa.

Il primo concorso di canto nel Belgio ebbe luogo a Berlaere, nel 1834, e fu organizzato dalla Società *Santa Cecilia*. Il concorso era con premio, tanto per l'esecuzione corale quanto per i pezzi a voce sola con accompagnamento. Tre Società risposero all'appello e furono quella di Zele, Audeghem, e Appels. Successivamente le Società di Wæsmunster nel 1838; di Termonde nel 1839, di Puers nel 1839; di Zele nel 1839, di Gand nel 1839 organizzarono dei concorsi per canto su piccola scala. Il primo gran concorso nel Belgio fu organizzato nel 1841 dalla Società *Grètry* a Brusselle; attirò dieci Società di diverse città, e dodici di vari comuni. La *Concordia* e la *Liedertafel* d'Aix la Chapelle vi presero parte anch'esse e quest'ultima ottenne il primo premio. Al concorso per canto, organizzato nel 1853 dalla Società d'*Orfeo* di Liegi, presero parte quarantatré Società, delle quali sette erano della Germania.

In oggi anche l'Olanda ha un gran numero di Società corali. La più antica Società musicale, conosciuta sotto il nome di *Cecilia*, d'Arnhem data dal 1591. La Società musicale *Amat alta Silentia Musa*, d'Utrecht, venne fondata nel 1631. Una delle prime riunioni di canto senza accompagnamento fu istituita da M. G. van Eycken (padre del bravo organista morto a Elberfeld) nel 1817 a Amersfoort. L'*Eufonia* d'Amsterdam fu istituita nel 1839; l'*Eufonia*, Società corale, a Dragten nel 1837; l'*Unione di canto* di Heenvliet fondossi nel 1838; poi dal 1840 al 1846 si istituirono molte Società corali nei Paesi Bassi. Il canto corale fece sensibili progressi in questi ultimi anni in Olanda.

In Francia il canto corale rimase ignorato per lungo tempo, e fu soltanto verso il 1839, che una ventina di Montagnardi discesero dalle alture dei Pirenei, e guidati da un modesto professore, andarono a cantare di paese in paese dei cori semplici, brevi e molto facili, più allegri che mesti, e qualche volta animati da fervido sentimento nazionale. Pochi non ricordano in Francia il canto benissimo cadenzato e di uno slancio meraviglioso che s'intitola: *Halte-là, les Montagnards sont là*.

I tedeschi furono i primi a perfezionare i diversi sistemi dell'insegnamento musicale; a questi uomini eminenti l'arte deve le migliori opere tecniche composte su quel tema, e deve pure ad essi le basi solide sulle quali l'insegnamento del canto corale s'innalza ai tempi nostri.

E l'Italia?... In Italia si fecero parecchi tentativi per adottare il canto corale nelle scuole primarie, ma tutti, più o meno, abortirono. Ciò non pertanto, mercè gli sforzi del chiaro maestro Varisco, ormai sembra prossimo il momento in cui vedremo definitivamente istituite fra noi Scuole di musica educativa saviamente intese e artisticamente dirette.

Ciò detto, cediamo ancora la parola al Gregoir:

Il canto venne introdotto nelle scuole di differenti paesi non solo allo scopo di dilettere, ma anche per influire sui vari bisogni dell'istruzione in generale. Tanto è vero che noi troviamo nel rapporto triennale dell'istruzione primaria presentato ai membri della Camera dei rappresentanti le seguenti parole: « La musica è considerata come un mezzo utilissimo per formare l'orecchio e la voce » e come un preparativo alla lettura espressiva. Oltre a ciò, la musica esercita anche un'influenza salutare sullo spirito e sul carattere; essa scaccia la noia, scuote i fanciulli, rallegra l'anima e accarezza l'orecchio; sviluppa e fortifica l'organo della voce, attira i giovanetti alla scuola, e aggiunge vezzo alla parola. Chi può negare che non sia una gradevole distrazione la musica bene insegnata negli Stabilimenti di pubblica istruzione?

Il Gregoir poteva aggiungere inoltre che lo studio della musica agevola quello della *metrica classica* e della versificazione in generale. Di fatti nel *Journal Asiatique* troviamo un profondo studio del signor Guyard che dimostra l'applicazione del ritmo musicale alla metrica delle antiche lingue e in particolare di quella araba.

Il signor Eugenio Crosti, continua il signor Gregoir, ha pubblicato a Parigi un bellissimo opuscolo che tratta dell'insegnamento musicale e delle voci infantili, intitolato appunto: *La voce dei fanciulli*. Da quest'opera, parto d'un uomo di talento, d'un artista sperimentato e che farà progredire sempre più l'insegnamento musicale, come scrive giustamente il signor G. Ruelle nell'*Art Musical*, giornale che si pubblica a Parigi da Paolo Girard, dalla detta opera crediamo utile estrarre i seguenti concetti e le dotte osservazioni che in essa si racchiudono, e che raccomandiamo con calore agli istitutori di musica.

« Secondo me havvi una lacuna nello studio del canto, e bisogna levarla. Nessuno, ch'io sappia, ha mai pubblicato un'opera che tratti in modo speciale della voce dei fanciulli d'ambo i sessi (in Italia, notiamo noi, pubblicò dei lavori sul canto nella prima età, il menzionato maestro Varisco). Non è questa una mancanza deplorabile, a cui è forza provvedere il più presto possibile? Io per me considero questa negligenza come una causadella scarsezza ognor crescente di voci, e quindi della decadenza evidente, innegabile, e assolutamente funesta dell'arte del canto. Il mio scopo nel pubblicare quest'opera nella quale m'occupo di preferenza della voce dei fanciulli d'ambo i sessi, è quello di pervenire a distruggere una

delle cause, o, dirò meglio, la causa principale della scarsezza delle voci. È necessario, non mi stancherò mai dal ripeterlo, trattare le voci dei fanciulli con grandi e infinite precauzioni, e con cura indefessa. In quest'opera, che è fatta specialmente per i professori di musica nelle scuole comunali, nei licei, negli educandati, nei vari stabilimenti di pubblico insegnamento e nei maestri di cappella, io mi occuperò di preferenza della voce dei fanciulli d'ambo i sessi; ma siccome questi stessi professori possono ugualmente dirigere Istituti per gli adulti, io parlerò anche della voce degli uomini e delle donne. Ecco il programma dei dieci capitoli, di cui l'opera è composta. 1.° Della voce dei fanciulli della prima età. 2.° Della classificazione delle voci. 3.° Dei registri. 4.° Della respirazione e dell'attacco del suono. 5.° Della pronuncia e dell'articolazione. 6.° Del legame. 7.° Esercizi di voce. 8.° Del legame dei suoni e dei registri. 9.° Della voce della donna. 10.° Della voce dell'uomo.»

La recensione dell'*Art Musical* aggiunge: «È manifesto che quest'opera scritta per l'infanzia abbraccia arditamente tutti i metodi, ed enumera tutte le difficoltà dell'arte di formare la voce; solo o stile è troppo alto trattandosi di studi primari. Il signor E. Crosti fa bene a raccomandare le più minute e sollecite cure ai maestri incaricati di dirigere i primi tentativi degli adolescenti sullo sviluppo della voce e sullo studio del canto; e ciò che dice dovrebbe essere scritto a caratteri cubitali nelle scuole, e nei vari istituti, dove pur troppo si guastano voci, si formano degli afoni adottando esercizi di canto urlato, che pur diverte quei piccoli infelici che sono costretti ad eseguirlo; e quante volte non s'è visto un giovanetto a cantare a squarciagola colle vene del collo che minacciavano di scoppiare. Ed è appunto a questo bel sistema che noi andiamo debitori delle tante malattie vocali, che si chiamano *crupulites*, e che infieriscono nei centri più popolati, soprattutto a Parigi. Orsù, dunque, esaminate da bel principio la voce adolescente, occupatevi poscia con cura, e con metodi sani e ragionevoli, e così le voci più tardi daranno quel giusto risultato che la natura ha loro concesso. La classificazione delle voci del signor Crosti è giusta, prudente, utilissima, e bisognerebbe che tutti si uniformassero ad essa; il suo lavoro sui tre registri, è superiore ad ogni critica.

Il capitolo migliore è quello che tratta della pronuncia; fin dalla lettura del suo metodo di canto, ci siamo accorti che il signor Crosti è un sincero amico della buona pronuncia e ci ha fatto piacere di riscontrare gli stessi eccellenti principii in un'opera dedicata alla gioventù. Oh non si dovrebbe mai cessare dal gridare: «L'arte del ritmo e della bella pronuncia nel canto pur troppo si perdè!» I nostri artisti di *cartello*, e le stesse nostre celebrità credono di fare una bella cosa punteggiando quasi ogni nota, e cantando spesso nel loro dialetto!

Noi ci lusinghiamo che queste osservazioni, pubblicate all'unico scopo di favorire l'adozione del canto nelle scuole popolari su basi solide, saranno lette e ponderate seriamente da tutti coloro, a cui sta a cuore il progresso del pubblico insegnamento.

NOSTRE INCISIONI

IL GIORNO E LA NOTTE

opera di CARLO LECOCCQ

AL TEATRO DELLE NOUVEAUTÉS DI PARIGI

Uno degli ultimi grandi successi di Parigi, fu l'opera comica di Leccocq *Le jour et la nuit*, calorosamente acclamata dal pubblico e lodata dalla critica. Il Folchetto, nel *Fanfulla*, ne parla con parole di lode chiamandola uno dei migliori spartiti che abbia scritto il Leccocq, dopo *La Fille de madame Angot* ed il *Petit Duc*. Il Filippi pure, che ebbe occasione d'assistere ad una rappresentazione del *Journal et la Nuit*, in una sua appendice la chiama musica elegante e fina, musica

che non solo canta sempre, ma parla e ride, senza incappare nelle sguajataggini dei volgari compositori d'operette.

Ecco il soggetto di questo lavoro destinato ad un giro artistico, quale fecero e fanno ancora altri spartiti di questo brioso compositore francese.

Il *Journal et la Nuit* si svolge nel Portogallo.

Don Braseiro, barone di Tras-as-Montes, già vedovo di quattro o cinque mogli, ne sposa una sesta che egli non conosce e che un suo amico deve annunziargli da Lisbona.

Manola, è una contadinella, che il principe Pierates di Calabragas ha rapita e che è in fuga. Si ricovera in casa di Braseiro, ove incontra il suo fidanzato Miguel. Pierates la insegue ostinatamente. Per salvarla, la fanno passare per la moglie di Braseiro. Ci pare che di giorno, e nel Portogallo, questi usi siano possibili ed anche divertenti. Ma la notte (e qui sta il *busillis*) Manola sarà ella moglie ancora? Quel don Braseiro di Tras-as-Montes è egli uomo da avere moglie da giorno e moglie da notte, e cambiarla come una camicia? Se Braseiro non riconosce le sue mogli al tatto, come riconosce le sue camicie, la produzione diventa comica. Se la riconosce è una novella da dormire ritti.

Fortunatamente, il portoghese Braseiro non la riconosce. Di giorno ama Manola, che prende per sua moglie, non avendola mai veduta. Di notte adora Paquita, la vera baronessa di Tras-as-Montes, che s'introduce nel letto col favor delle tenebre.

Con una mediocre immaginazione l'equivo può spingersi sino a mezzanotte.

Questa graziosa opera buffa dei signori Leterrier, Vanloo e Lecocq, ha ispirato al signor Adriano Marie una serie di bei schizzi aggruppati in una sola composizione che noi offriamo ai nostri lettori.

Vi si ritrova Brasseur, il simpatico direttore e l'ottimo commediante, nei suoi magnifici costumi che sembrano tutti in oro; Berthelier, non meno indorato, nè meno comico; la giovine ed amabile Montaubry; Scipion, le cui gambe di una magrezza fantastica indicano che discende dal famoso Scipione che faceva scolpire sulla sua tomba: «Ingrata patria, non avrai le mie ossa!»; la bruna e gentil Darcourt; la brava e scaltra Pinolo, e finalmente la signorina Margherita Ugalde, la nuova e sfolgorante stella.

Margherita Ugalde ha appena diciotto anni. A quindici anni e mezzo, fu scritturata per il Casino d'Étretat, poi, quasi subito, per l'Opera-Comique, ove esordì nella *Fille du Regiment*; ella creò sotto l'impresario del signor Carverller il *Bay* e *Les Contes d'Hoffmann*. Ricordasi ancora il furore che fece nella sua parte di Nicklausa.

Margherita Ugalde è una bionda dal viso sorridente e allegro, d'occhi vivaci e beffardi, un tono spiritoso; ella ha ricevuto una buonissima educazione, ed è tanto modesta e saggia nella vita usuale quanto briosa e lepida sulla scena.

Il poeta Adriano Dézamy ha schizzato questa doppia trasformazione in otto versi, che ci facciamo un piacere di offrire ai nostri lettori, nella seguente fedelissima traduzione.

Come ognuno vede, il poeta *giuoca* sul

nome dell'artista Margherita Ugalde e sul titolo dell'operetta: *Le Jour et la Nuit*:

V'ha un gentil fior che ha nome *Margherita*,
Siccome *Ugalde* d'una stella è il nome.
Della ribalta lunge... ell' ha la vita
Del fior, l'artista dalle bionde chiome
S'alza la tela! *Ugalde* ammalia allora,
Ch'ella rinasce quando il dì scolora...
Nel *Giorno* la dicemmo umile fiore:
Scende la *Notte*! È stella tutta amore!

L'opera *Le Jour et la nuit*, riprodotta testè a Torino, sortì un successo di grandi applausi, e dessa rinnoverà fra noi le liete serate dell'*Angot* e della *Giroflé*.

NAMOUNA

ballo dei signori NUITTER e LALO

ALL'OPÉRA DI PARIGI



Parigi le novità teatrali si succedono senza tregua, e una delle ultime è il ballo *Namouna*, rappresentato all'Opéra nel mese decorso.

Col medesimo titolo, Musset aveva già pubblicato un picciol poema, ma ignoriamo se il signor Nutter siasi ispirato in esso nel dettare il programma del nuovo lavoro.

Il Nutter è il felice autore dei libretti dei balli la *Sorgente* e *Copelia*; ora, al dire della stampa parigina, l'egregio autore questa volta non sarebbe mostrato interamente pari a se stesso.

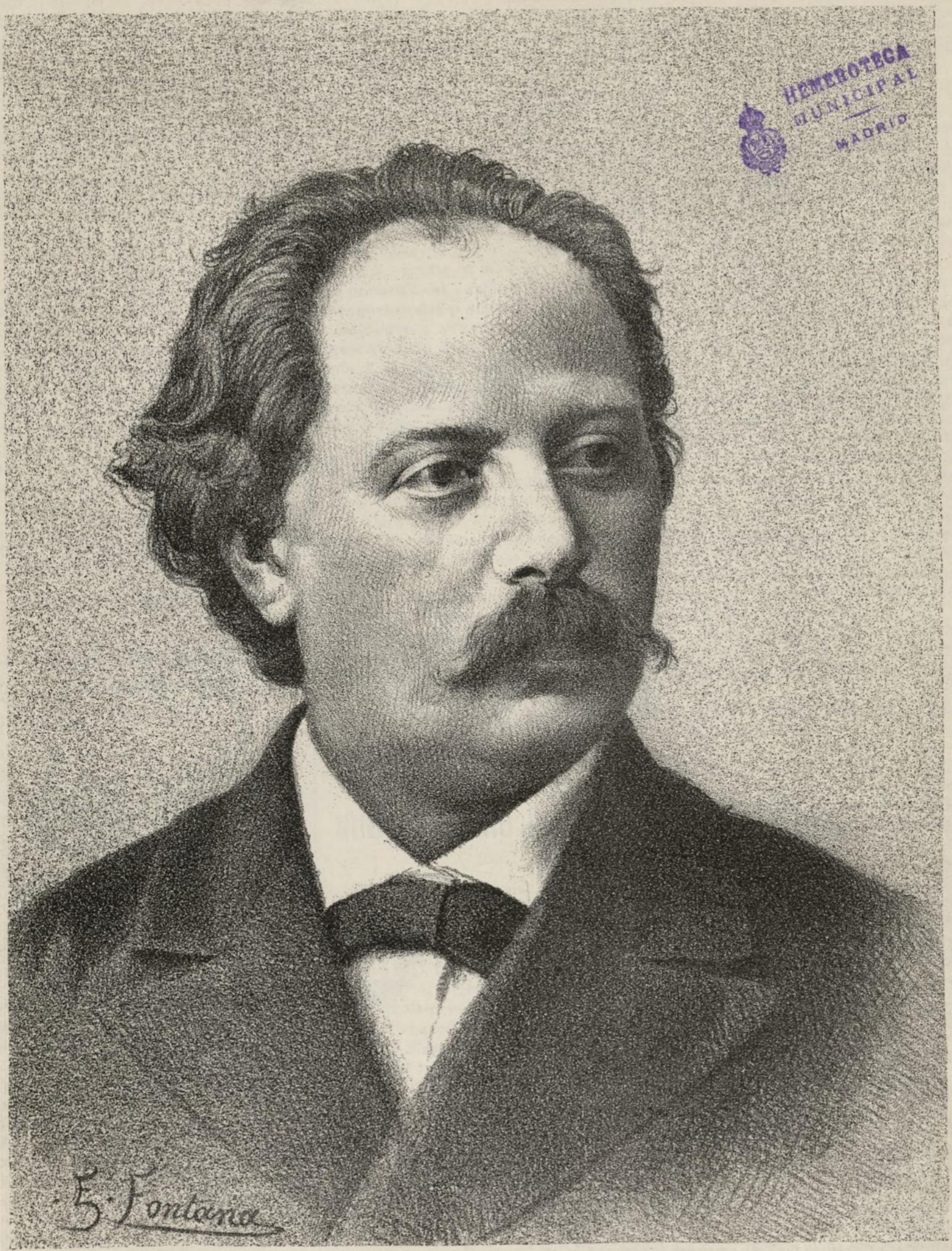
Il ballo è diviso in tre atti.

Due signori giuocano in un casino di Corfù. L'uno di essi, Adriani, perde tutte le sue sostanze, oro, gioielli, equipaggi, tutto, persino una sua schiava, la bella *Namouna*. Ottavio, l'altro giocatore, s'avvicina alla schiava e senza toglierle il velo che la ricopre, le dice, preso da generosi sensi: — Va, tu sei libera; va, e porta teco questa cassetta e tutto ciò che ho vinto. Tu devi essere bella; se io ti vedessi, non avrei forse il coraggio di lasciarti partire. *Namouna* accetta, riconoscente, il dono, e una tartana la conduce lontano. Intanto s'intrecciano briose danze.

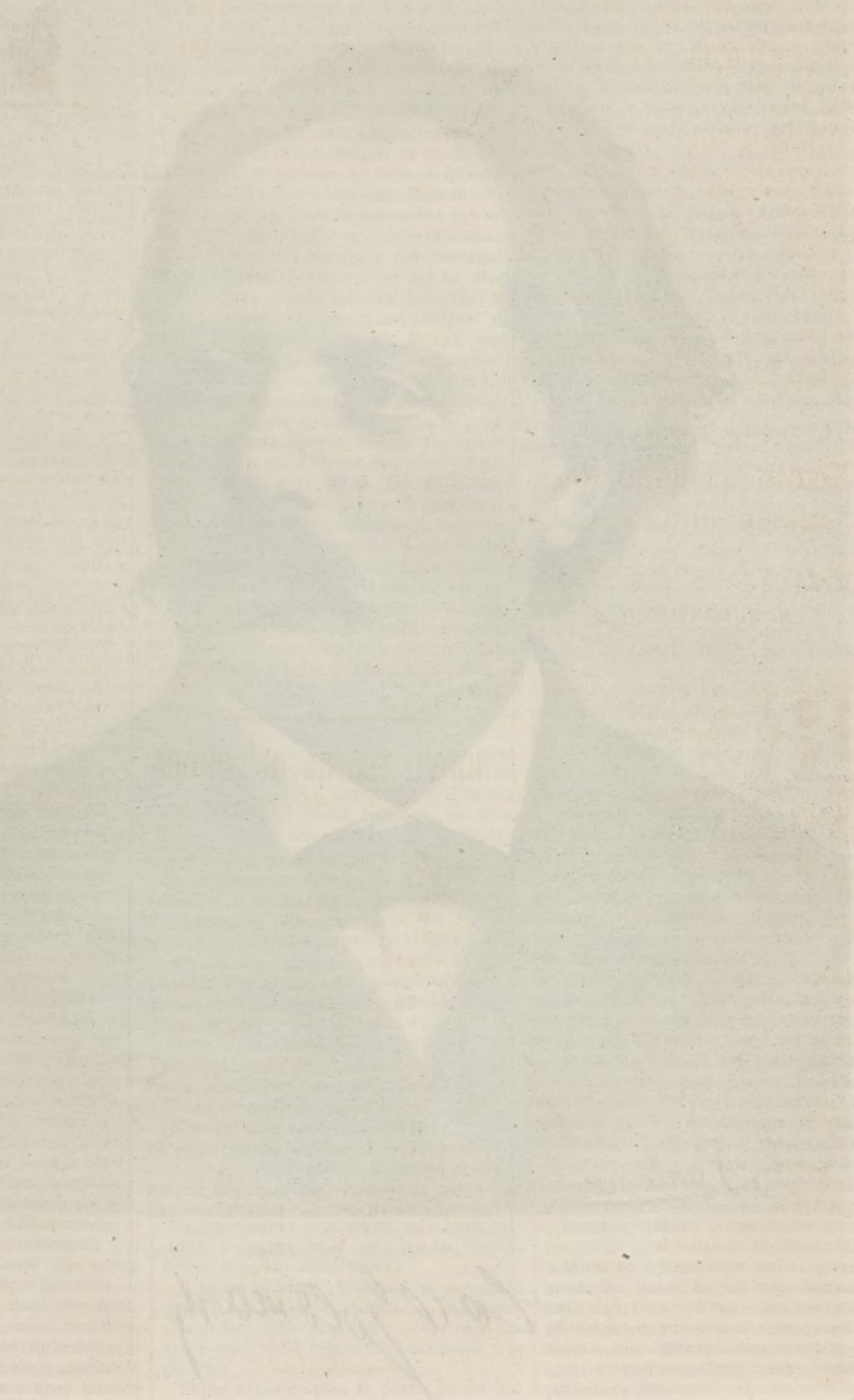
Adriano, il vinto giocatore, giura però di vendicarsi.

Si cangia scena. — Una piazza pubblica di Corfù. — Ottavio dedica una serenata ad Elena, quando Adriani comparisce e provoca Ottavio. Nel punto in cui s'incrociano i ferri, *Namouna* giunge, vestita da fioraja, ed offre ai due combattenti viole e rose accompagnate dal ritmo giocondo di una leggiadra danza.

Essendo l'ultimo giorno di carnevale, arrivano da ogni parte drappelli mascherati. Adriani vede *Namouna*: egli le si getta ai piedi; ma dessa lo respinge. Intanto si è fatto sera. Ottavio è aggredito, mette in fuga gli assalitori, poi è fatto salire dagli amici di *Namouna* sopra una barca; egli si mostra contento dell'avventura, perchè vi trova sul ponte una donna.



Carl Goldmann



Il
att
me
un
che
vie
Gr
per
sb
sar
trio
fat
im
de
fra
sal
S
oc
co
un
tol
se
C
no
la
lon
m

II

te
g
g
d
m
p
o
la
u
L
g
d
d
b

g
p
p
s
p

Il terzo quadro, col quale s'apre il secondo atto, ha luogo in un vasto padiglione, in un mercato di schiavi. — Siamo sulle rive di un'isola dell'Arcipelago. S'avvicina la barca che porta Namouna e Ottavio. Namouna viene a riscattare le sue antiche compagne. Grandi manifestazioni di gioja per la recuperata libertà. — Adriani, seguito da soldati, sbarca nell'isola, ma i suoi uomini sono disarmati dalle danzatrici. Namouna crede di trionfare, quando Adriani le mostra Ottavio fatto prigioniero, e ordina ai suoi soldati di impadronirsi delle sue schiave. — Si reca del vino, si beve, l'orgia ferve, e in questo frattempo Namouna trascina Ottavio seco, sale con lui in un veliere e fuggono.

Se l'azione non incontra molto, offre però occasione a leggiadri aggruppamenti del corpo danzante, a splendidi corteggi e ad uno spettacolo attraente per più di un titolo: può dirsi una vera festa degli occhi, se non una esultanza dello spirito.

Quanto alla musica del Lalo, i parigini non hanno avuto di che rallegrarsi.

Essa ha tutt'altro che la vivacità, il brio, la spigliatezza ritmica e gli smaglianti colori acustici che dovrebbero sfolgorare nella musica applicata al coreodramma.

Il Teatro Apollo di Roma

ALLA PRIMA RAPPRESENTAZIONE

DEL

DUCA D'ALBA

di G. DONIZETTI

—*—*—



Roma, la città dei monumenti, non aveva in passato che sconci teatri. Nel primo quarto del secolo corrente i cittadini fecero domanda al Governo perchè fosse ristaurata la sala dell'Argentina, ma fu loro risposto che Roma era per le chiese e non per i teatri! Ciò non impediva però che s'annunciasse un *Mosè* siccome « cosa sacra e stupenda... e da morir dal ridere!

Il pubblico presentava in quel tempo nelle platee dei teatri un aspetto singolare e divertentissimo per le svariate foggie di vestire eminentemente pittoresche del popolo dei varj rioni della capitale; nè meno singolare era il modo con cui si applaudiva. Il gridare *bene, bravo*, come si fa oggi, non bastava al pubblico a manifestare la propria ammirazione, ma si formulava un'intera frase, ad esempio: *Accidenti, sor Davidde, come cantate!* — Ma se l'opera o gli artisti non piacevano, non era permesso disapprovare, e chi avesse trasgredito l'ordine di monsignor Governatore doveva subire la pena del *cavalletto*.

Il reo di lesa arte veniva condotto dai gendarmi sopra un palco che s'alzava in piazza Navona, e su di esso era frustato per bene, dopo di che veniva ricondotto al suo posto in teatro perchè non avesse a perdere il resto dello spettacolo.

Le cronache del tempo non ci dicono se

questa punizione toccasse ai fischiatori di Rossini!

I romani sono stati sempre entusiasti per la musica; terminata una rappresentazione, i buoni orecchianti si adunano al chiaro della luna per ripetere i pezzi che maggiormente li colpirono, e spesso avviene loro d'essere salutati dal primo sole senza che nessuno abbia dato segno di noja o di stanchezza.

Noi oggi presentiamo ai lettori la sala del massimo teatro di Roma, posto sotto gli auspicj del nume della Luce e dell'Armonia — Apollo — e chiamato teatro Torre di Nona da una torre ad uso di prigione che fu nella via fino al pontificato d'Innocenzo X. Eretto in quel torno, incendiato, poi rinnovato dal Valadier, fu restaurato sontuosamente dal principe Torlonia nel 1867.

Nell'interno presenta, al primo vederlo, l'aspetto della Scala di Milano e della Pergola di Firenze — quanto alla forma dei palchetti. — Ornamentazioni d'oro e di buon gusto spiccano su un fondo bianco a stucco — e il rosso dei parapetti, degli addobbi e della tappezzeria rendono vivace e bello il vasto ambiente.

Nella sera in cui rappresentavasi per la prima volta l'opera postuma di Donizetti, — il *Duca d'Alba* — era stupendo a vedersi. L'aristocrazia delle scienze, delle lettere, delle arti, del cenc, del sangue, tutte insomma, meno quella vaticana in veste talare — erano presenti ad un avvenimento cui spetta il titolo di nazionale.

Il palcoscenico rappresenta nel nostro disegno il momento in cui il Duca d'Alba comparisce innanzi al Duca di Medina-Coeli per rassegnargli il potere, e Amelia fa per ferire il tiranno, ma colpisce invece a morte l'amante, Marcello. — È la catastrofe dell'opera.

NUOVO TEATRO IN LONDRA



Il Teatro Reale della Commedia, eretto dal signor Henderson nell'Haymarket, in Londra, venne aperto al pubblico il 15 ottobre dell'anno decorso.

Benchè alquanto più piccolo del Savoy, del quale presentammo il disegno della sala in altro numero del nostro giornale, pure è capace di oltre 1200 persone.

Il disegno è elegante; le decorazioni sono ricche e di buon gusto: vi predominano brillantemente l'oro e il bianco. — La sala è ben ventilata e riceve la luce da un refrattore posto in mezzo al soffitto.

Nella costruzione del teatro si presero tutti i necessari provvedimenti per evitare qualsiasi disgrazia in caso d'incendio.

L'architetto del nuovo teatro è il signor Verit.

L'opera comica *La Mascotte*, vi inaugurò splendidamente il corso delle rappresentazioni.

MILANO E ROMA

Il *Simon Boccanegra* di VERDI, a Milano
e il *Duca d'Alba* di DONIZETTI a Roma

—*—



L'*Erodiade* è tramontata senza toccare lo zenit della gloria artistica; essa ha incontrato la sorte delle opere d'arte informate da un concetto errato, impastate d'elementi deuterj, dettate secondo principj preconconcetti e portati a quella esagerazione che tradisce la deficienza della ispirazione e palesa la decadenza d'arte.

Eppure, che non si è fatto per sostenere questo colossale carcame *ricoperto di fiori?*... Si è giunto, dai troppo zelanti amici del maestro, persino a regalare di rabbuffi coloro che avevano avuto l'impertinenza di non giudicare a seconda dell'altrui desiderio! Si trovò — beninteso sempre dai prefati idolatri del Massenet — che dicendo bianco al bianco e nero al nero si era mancato di cortesia e peggio verso il loro protetto, mentre questi messeri si permettono ben altro quando si degnano fustigare gli autori che non sono iscritti nel loro albo d'oro.

Questi messeri dovrebbero riflettere che egli non è prudente il menar tanto scalpore e provocare altri quando si abita una casa di vetro.

Ma lasciamo in santa pace l'*Erodiade*, e veniamo ad altro.

All'opera del Massenet tenne dietro il *Simon Boccanegra* di Verdi, il quale fu ricevuto da tutti come una soave benedizione di suoni. Ah! se ne sentiva proprio il bisogno dopo i formidabili clangori delle trombe di Vitellio.

Peccato che il *Boccanegra* non sia oggi eseguito come l'anno passato! La Borelli fa molto, ma non arriva alla D'Angeri, la cui voce ci sembra udir ancora nella bella musica del grande maestro. Nulla poi diciamo del Miersvinkzi pieno di ottime intenzioni, possessore di un tesoro di voce, ma troppo polacco nel pronunciare la più dolce delle lingue, e poco idoneo a spiegare l'armonia del canto italiano. — Chissà mai che le intenzioni col tempo non si traducano in attuazioni! Noi ce lo auguriamo. Soddisfece pienamente l'egregio basso Nannetti: attore cantante per ogni titolo soprammodo encomiabile.

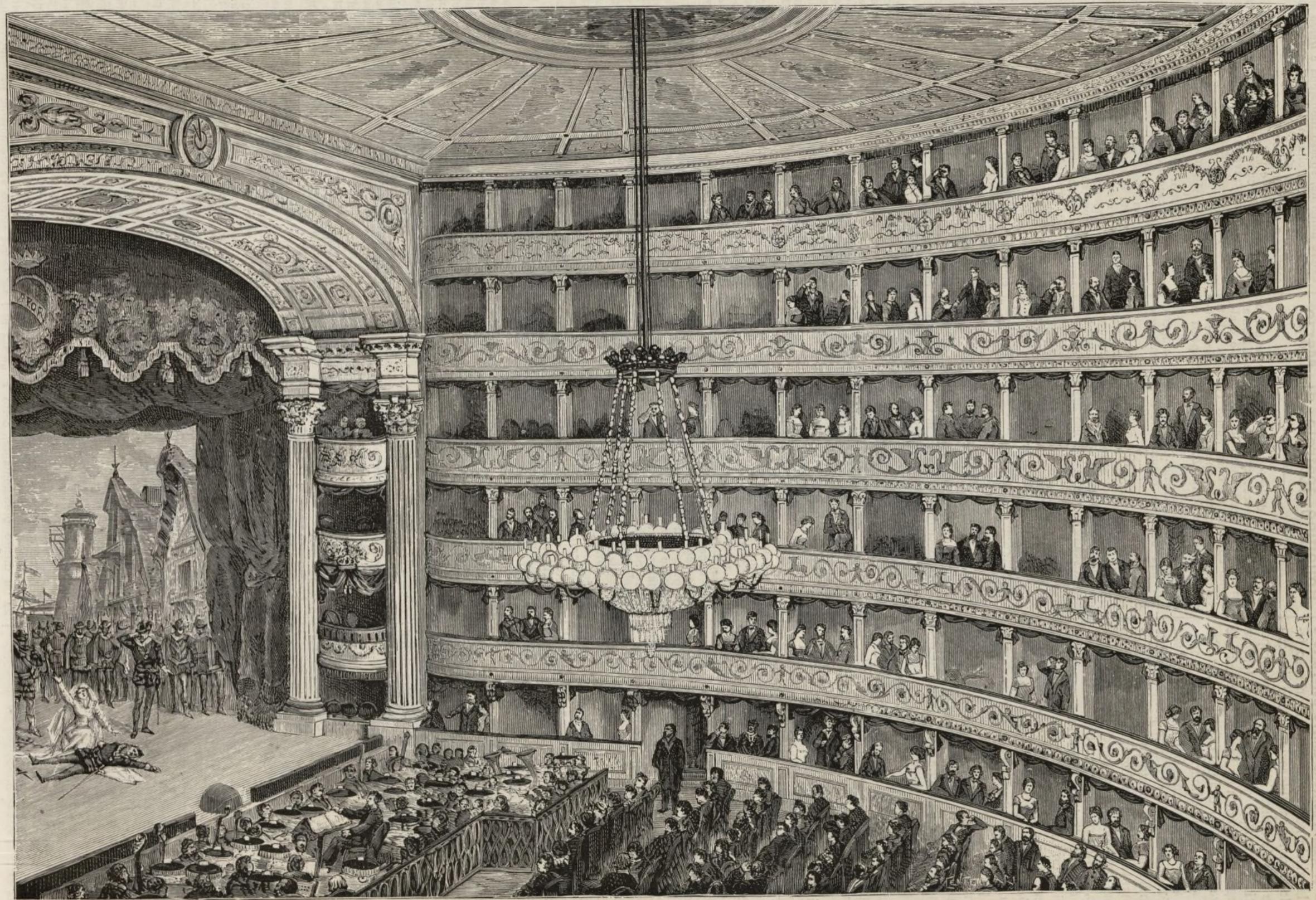
La parte del Doge fu sostenuta dal Mauriel che vi ottenne il successo dell'anno passato. Egli è veramente un grande attore melodrammatico, ed il pubblico ebbe ragione di accendersi d'entusiasmo innanzi a questa bella individualità artistica.

Lo spettacolo potè dirsi in ogni sua parte riuscito, epperò sono da lodare e cori e orchestra e chi reggeva le sorti della rappresentazione, l'illustre Faccio.

Se il *Simon Boccanegra* ha posto ad un unisono di lodi le voci di tutta la stampa milanese, da un capo all'altro della penisola un geniale argomento attrae l'atten-



PARIGI: TEATRO DELL'OPÉRA. — NAMOUNA, azione coreografica in due atti, dei signori NUITTER e PETIPA, musica del signor LALO. — Quadro terzo, scena finale.



ROMA: TEATRO APOLLO. — La prima rappresentazione dell'opera IL DUCA D'ALBA di DONIZETTI. — Atto quarto, scena ultima.

zione di quanti sentono amore per l'arte e per le glorie nazionali, un argomento fecondo di molte considerazioni e che ci prova come il genio resista alle ingiurie del tempo.

Jeri a Roma si applaudiva con fervore un'opera concepita e scritta secondo le nuove vedute del dramma musicale, la *Regina di Saba* del Golmark, ed oggi si inneggia alla disumazione del postumo *Duca d'Alba* di Donizetti, restando per tal modo splendidamente provato che lo stile essenzialmente melodico dei grandi maestri della prima metà del nostro secolo non impallidisce, nè vien meno neppure innanzi ai fulgori orchestrali delle opere moderne.

Noi, con irrefutabili argomenti tecnici, sostenemmo e dimostrammo come il *Duca d'Alba* non potesse giudicarsi un'opera compiuta, e il molto che restava da fare ancora per poterla rappresentare; ma ciò non ostante — e poichè vi fu chi raccolse la penna del cigno Orobio — oggi gli è con intima soddisfazione che annunciano il novello trionfo della melodia soave, espansiva, eloquentissima, italiana, essendo nostro avviso — pur ammettendo la piena libertà delle forme — che senza melodia non vi abbia musica. E s'intenda bene che colla parola melodia noi non intendiamo dei brevi incisi difrasi sconnesse, lambiccate, rotte, o uno strato sonoro qualunque di un contrappunto polivoco, ma bensì il discorso musicale governato da proprie leggi eufoniche ed euritmiche, e che fu e sarà in ogni tempo il linguaggio universale delle passioni.

Anche accettando le notizie di Roma col beneficio dell'inventario, resta sempre il fatto di un successo incontrastato e tale da allietare ogni amico della melodia.

Riescirebbe ora di grande interessamento artistico il pubblicare, o, se ciò costasse troppo, per lo meno l'espone in qualche pubblica biblioteca le due *partiture* del *Duca d'Alba*, e cioè quella autografa di Donizetti e l'altra elaborata dai maestri Salvi e... Dominiceti. Ci permettiamo di proferire anche questo secondo nome, perchè siamo stati accertati che anche l'egregio Dominiceti ha portato il suo tributo di note al *Duca d'Alba*. Parlasi di un gran preludio sinfonico alla moderna, che appunto rivelerebbe tutta la valentia della penna del chiaro compositore. Se ciò è vero, si ha il diritto di renderlo noto, se è falso si è in dovere di smentirlo, e noi pendiamo per questo punto da una sola parola del Dominiceti, non premendoci che la pura e schietta verità.

Comunque sia, il trionfo dell'antico stile dei maestri italiani è un fatto indiscutibile, comprovato anche dal recente splendido successo degli *Oriazi e Curiazi* di Mercadante, a Napoli, e noi ce ne ralleghiamo, perchè ci infonde la speranza che i nostri giovani compositori cesseranno una buona volta di fare gli spasimanti dietro certe esotiche novità destituite di ogni sano principio estetico e funeste all'arte. Usciamo dalle brume oltramontane, ed accogliamo nella nostra anima i raggi vivificanti del sole d'Italia.

Bollettino teatrale di Marzo

1. L'operetta di Strauss, *Guerra allegra*, ha avuto uno splendido successo al teatro Valle di Roma. La musica è graziosissima e lo spettacolo è allestito con sfarzo e buon gusto. Tutti gli artisti vennero vivamente applauditi e, in specie, le signore Stubel e Storch-Zoder. Di alcuni pezzi si volle la replica.

2. Il Circo Nazionale di Napoli si è riaperto per una serie di rappresentazioni di musica e ballo.

L'inaugurazione della stagione è stata fatta con la *Linda di Chamounix*, e col ballo *La Dea dei Mari*. Tanto nella prima quanto nella seconda rappresentazione un pubblico numeroso è accorso a quel teatro ed ha applaudito nell'opera la Cattaneo e la Mugnone, il Pini-Corsi, il Frigiotti, il Doria, tutte vecchie conoscenze di quel pubblico. Il primo dei quattro balli promessi, *La Dea dei Mari*, ha riscosso l'approvazione del pubblico.

3. Ristabilitosi in salute il tenore Stagno, al S. Carlo di Napoli venne nuovamente rappresentata l'opera i *Puritani*, di Bellini. Successo colossale. Il pubblico, entusiasmato, applaudiva ad ogni frase. Ottimamente Athos e Serbolini; benissimo la Smeroski.

— La Società Filarmonica di Livorno diede un esperimento straordinario rappresentando al Regio teatro Avvalorati l'opera nuova del socio signor Alceste Gambaro, intitolata *La perla del villaggio*. A tale uopo scritturò le signore Dal Nobolo e Fornasari, e i signori Sbriscia e Buti. Il pubblico era affollatissimo e applaudì spesso agli esecutori e al maestro chiamandolo varie volte agli onori del proscenio. La musica è chiara ed assai ben fatta e trattata con perfetta maestria per la parte orchestrale, sebbene vi si notino non poche reminiscenze. Il libretto poi, poco acconcio, non ha certo facilitato il compito del maestro. Il signor Gambaro, che non è un maestro di professione, ma un dilettante che ha scritto questo lavoro, come suol dirsi, a tempo avanzato, si accinga a scriverne presto un altro, avendo cura di scegliersi un libretto adatto, e crediamo potrà allora ancor maggiormente distinguersi. Fecero molto bene il dover loro le signore ed i signori componenti il coro e seppero molto distinguersi le artiste signore Dal Nobolo e Fornasari. Discretamente anche il baritono Buti; non così il tenore Sbriscia, di cui l'autore non ha certo a lodarsi. Bene l'orchestra capitanata dal maestro Matteini, direttore della Società stessa, che si merita i dovuti encomj. Menzioneremo pure i maestri signori Gherardi, Malenchini e Coen istruttori dei cori.

4. Al teatro Tosi-Borghesi di Ferrara, l'opera i *Puritani*, sortì un bellissimo successo. — Questa musica meravigliosa del Bellini, tutta ispirazione ed affetto, ha piaciuto immensamente.

L'esecuzione fu buonissima: emersero la signorina Dalcò, che si rivelò una elettiissima cantatrice e il tenore Elias Candio che le fu degno compagno.

Il bravo baritono Fagotti, che è all'ocaso della sua lunga ed onorata carriera, non ismentì la sua fama e le tradizioni illustri della vecchia scuola italiana.

Va lode anche al maestro direttore A. Conti.

— La signora Bianca Bianchi pose piede a Torino circondata da un'aureola di celebrità — cantò e deluse molte aspettative.

Malgrado ciò i giornali di colà cantarono le di lei lodi in tutti i toni e la proclamarono artista eccezionale. Ci furono applausi e regali di fiori a profusione.

La signora Bianchi si trasferì poscia fra noi, e cantò alla Scala nella *Sonnambula*; ebbene, ecco il nostro giudizio.

La Bianchi canta — sia detto in omaggio al vero — con poca grazia e con poco sentimento; le sue variazioni sono di pessimo gusto e svisano il concetto belliniano; la sua voce, sebbene splendida, quanto alla potenza sonora non è di quelle che vanno al cuore; il suo canto, specie nelle agilità, manca di precisione; da ultimo la signora Bianca Bianchi lascia a desiderare quanto alla pronuncia.

Inutile il dire che il pubblico della Scala fu con lei severissimo, e che perciò non potè più ripresentarsi su quelle scene.

5. Il *Tributo di Zamora*, opera del Gounod, venne rappresentata al teatro Regio di Torino. Era la prima volta che compariva dinanzi al pubblico italiano. Il dramma è dei signori D'Ennery e Brevil, e venne tradotto dallo Zanardini.

Questo *Tributo di Zamora* non è certo da paragonarsi nè punto nè poco alle altre opere del Gounod e tanto meno al *Faust*. Se questa musica ha un difetto predominante, certo è quello di

essere uniforme, spesso monotona e *troppo melodica*; così che talvolta la si direbbe volgare. D'altra parte il canto v'è chiaro; l'istrumentazione sobria, e astruserie non ve ne sono.

Con tutto ciò, e per tutto ciò, non si può dire che essa abbia colto nel genio del pubblico, che jeri sera si mostrava qua e là annojato, qualche volta severo, mai entusiasmato e commosso e — come fu calato il velario dopo il quarto atto — ha anche apertamente disapprovato. Poi subito si è ripreso e — come giustizia voleva — ha chiamato all'onore del proscenio la Mariani-Masi e l'Ortisi. L'esecuzione — tranne verso la fine dell'ultimo atto, in cui il baritono e i cori hanno sgarrato non poco — è stata buona quanto mai, per parte di tutti. La Ponchielli canta con buon gusto e molta diligenza. La Mariani-Masi — come che non possedga più la voce di una volta — è pur sempre egregia cantante piena di sentimento. Bene pure la Mariani-De Angelis, sorella di lei, l'Ortisi, lo Zardo, il Migliara. I cori discreti. Egregiamente l'orchestra, diretta da quel valentissimo maestro che è il Pedrotti.

— Il capolavoro di Bizet, la *Carmen*, con una eletta schiera d'artisti da superare ogni aspettativa, trionfò su tutta la linea sulle scene del teatro Pagliano di Firenze. La parte di protagonista era affidata alla Preziosi, a quell'affascinante artista che al Dal Verme di Milano, ed ultimamente a Faenza nel *Don Sebastiano*, era ammirata e acclamata ogni sera.

Bisogna vederla ed udirla per apprezzare la sua valentia nella parte di Carmen. Artista di gran merito, sostiene quello strano carattere con una verità che meraviglia. Canta con brio, con dolcezza, e con tanta espressione da farsi applaudire ad ogni nota, ad ogni frase; nei duetti col tenore, al terzo e quarto atto, ella è insuperabile. Il tenore Mozzi, nella parte di Don José, si appalesa una vera celebrità. Il baritono Pantaleoni è grande nella parte del Toreador; poche volte venne dato di veder interpretato con tanta castigatezza e accento drammatico quel personaggio.

La Peri ha eseguito benissimo la parte di Micaela, trasfondendo nel suo canto la più squisita passione. Benissimo le altre parti e le masse. Elegantissimo il vestiario della sartoria Vicinelli ed ammirabile l'orchestra diretta dal rinomato maestro A. Pomè.

— A Pisa ebbero la prima rappresentazione, al teatro Nuovo, coll'*Africana* di Meyerbeer, che ottenne un successo appena mediocre. La eseguivano le signore Ida Cristofani, Ida Cristino; i signori Fausto Bellotti, Giuseppe Bellotti, Ernesto Sivori. Maestro concertatore il Francesco Roncagli.

6. Il successo della seconda rappresentazione dell'*Africana*, a Pisa, fu soddisfacente per merito di tutti gli artisti, e si spera che andrà crescendo di sera in sera. Sfarzoso l'addobbo scenico, bene le danze.

Quanto prima la *Traviata*, protagonista la signora De Senespleda.

— Al Circo Nazionale di Napoli la prima rappresentazione delle *Educande di Sorrento* del maestro E. Usiglio ottenne miglior successo di quella della *Linda di Chamounix*; successo dovuto alla valentia del basso comico signor Florio, e della prima donna soprano signorina G. Perozzi, una giovane artista che alla conoscenza perfetta della scena, accoppia voce fresca, simpatica ed estesa, nonchè un metodo di canto assai corretto.

Riscossero pure applausi la signora C. Pini-Corsi, il tenore Negrini ed il baritono Forestieri. Bene l'orchestra; accurato l'allestimento scenico.

— All'Apollo di Roma si diede la sera del 6 corrente la *Traviata* di Verdi, colla Prevost, che vi ottenne un completo successo, e il ballo la *Bajadera* del coreografo Magri, che invece non incontrò il favore del pubblico.

Vi è qualche ballabile discreto, belle le scene e bellissimo il vestiario; ma il ballo, in complesso, manca di varietà e d'invenzione.

— La seconda del *Tributo di Zamora*, al Regio di Torino, è riuscita assai meglio; tutti più franchi, epperò tutti meglio accolti. L'opera non ha ancora sollevato entusiasmo, e sarà difficile lo sollevi; ma è piaciuta meglio, fu ascoltata con più attenzione, e vi si trovarono pezzi buoni.

Bravi, come la prima sera, la Mariani-Masi, la Ponchielli, l'Ortisi, e il Vilmant più attento e più sicuro.

Bissata la canzone del baritono Zardo; applauditissimo il duetto finale del terzo atto eseguito dalle due prime donne; ben accolto il finale dell'opera, e... non più zittii, nè rumori.

7. Al teatro Argentina di Roma venne rappresentata la *Sonnambula*, in cui la signorina Nevada seppe farsi ammirare come grande artista, e ottenne quel successo che i suoi meriti e il suo talento le procacciano dovunque ella canta. Attendesi l'andata in scena del *Rabagas* del maestro De Giosa scritto appositamente pel buffo comico

G. Baldelli. Con un maestro come il De Giosa, e un protagonista come Baldelli l'esito non può essere dubbio.

8. La *Margherita* del maestro Ciro Pinsuti, opera nuovissima, affrontò per la prima volta il giudizio del pubblico al teatro la Fenice di Venezia.

Teatro brillantissimo — quasi pieno. Pubblico ben disposto e quasi benevolissimo.

Una parte degli spettatori plaudì costantemente a tutti gli atti, quasi a tutti i pezzi — l'altra parte, la maggiore per dire il vero, ascoltò e lasciò applaudire.

Così il maestro venne al proscenio circa diciassette volte; cioè, una dopo il preludio, tre al primo atto, due al secondo il più scadente, otto al terzo — il migliore, — tre al quarto ed ultimo.

Un applauso unanime, a teatro pieno, scoppiò dopo la romanza del soprano, che la signora Negroni cantò benissimo, come del resto aveva cantato egregiamente tutta l'opera.

Per caratterizzare con una sola frase questa *Margherita* diremo: è un'opera del vecchio stampo italiano, e alle opere del vecchio stampo suddetto ha chiesto molta, troppa assistenza.

11. Al Circo Nazionale di Napoli la *Campana dell'Eremitaggio* suonò proprio a festa. La musica del Sarrìa piacque moltissimo e fruttò agli esecutori applausi clamorosi. Ottimamente l'orchestra diretta dal maestro Mugnone.

12. La prima rappresentazione degli *Orazi e Curiazi* al San Carlo di Napoli ebbe un successo splendidissimo.

Il teatro era affollatissimo, nessun palchetto, nessun posto di platea vuoto, ed anche i corridoi pieni.

Fin dalla seconda scena incominciarono gli applausi alla Fossa (Camilla) nella cabaletta: *Di quei soavi palpiti*.

E gli applausi si seguirono con sempre crescente entusiasmo durante il corso della rappresentazione, al pezzo concertato della nona scena ed al finale del primo atto, dopo il quale gli artisti furono chiamati due volte agli onori del proscenio.

Nel secondo atto si volle il *bis* del bellissimo pezzo concertato con accompagnamento dei cori: *Giuriamo per la gloria. — O vincere o morir*.

Della grandiosa marcia del terzo atto si volle anche il *bis*, perchè eseguita con mirabile assieme dall'orchestra e dalle due bande del palcoscenico, ed a sipario calato, tutti gli artisti furono chiamati agli onori della ribalta.

Circa l'esecuzione diremo che la Fossa cantò in modo egregio.

Il Mirabella (Orazio) seppe vincere tutte le ardezze che un basso profondo deve sormontare cantando quella difficilissima parte scritta per basso centrale.

Il Sani (Curiazi) cantò e comprese questo spartito meglio degli altri che sinora l'hanno cantato, e la sua bella voce di cui jersera, come per solito, disponeva perfettamente, gli procurò molti applausi ed in più punti accoglienze veramente entusiastiche.

Benissimo il Serbolini (vecchio Orazio), che condivise con gli altri tutti gli onori della serata.

Bene egualmente i cori che jersera concorsero in gran parte all'ottimo esito generale.

L'esecuzione orchestrale fu addirittura eccezionale. Mai l'orchestra, che jeri sera era diretta dal maestro Scalisi, ha eseguito, durante tutta questa stagione al San Carlo, uno spartito non trascurando nessuna delle più leggiere sfumature, nessun colorito, insomma, con un *entrain* tanto più mirabile in quanto che raro.

Bellissime le scene.

L'opera *Gli Orazi e Curiazi* venne rappresentata la prima volta sulle medesime scene del San Carlo di Napoli nel 1848.

— La *Regina di Saba*, all'Apollo di Roma, fanatismo. Tre pezzi replicati. Più di 30 chiamate al proscenio all'autore, maestro Goldmark.

La *Regina di Saba* non è un'opera leggiera, facile, bensì un'opera grande, un lavoro di polso, nel quale la fantasia e lo studio del musicista si sono rivelati potentemente.

Il maestro Goldmark è austriaco; la sua musica perciò appartiene al tipo della musica classica, della musica dotta, ma non ci manca davvero nè l'ispirazione, nè il sentimento, nè la passione. La canzone di Sulamid; la romanza di Assab; la preghiera di Sulamid; le scene dell'atto quarto sono riboccanti d'affetto.

Questo spartito è pure notevole per la vigoria dei pezzi concertati, dell'istrumentazione, da cui si ricavano effetti stupendi, meravigliosi, come sarebbe il preludio dell'atto secondo, che venne replicato fra applausi vigorosi; ed è certo che molti altri pezzi rifulgeranno maggiormente nelle successive rappresentazioni. L'esecuzione fu eccellente.

Le signore Bruschi-Chiatti, Tati-Gianelli e Ciconnani, e i signori Barbaccini e Silvestri, in unione

agli altri artisti, furono tutti all'altezza della loro fama. L'orchestra è stata tutto ciò che può dirsi di meraviglioso; e il direttore Marino Mancinelli può contare il successo della *Regina di Saba* fra i suoi migliori trionfi. Apparato scenico ricco, sontuoso; vestiario splendido.

La *Regina di Saba* è la prima opera del maestro Goldmark, e in Italia è stata rappresentata finora a Torino e a Bologna.

— La *Traviata*, di Verdi, allestita quasi elettricamente al teatro Vittorio Emanuele di Messina, per variare gli spettacoli, avrebbe avuto miglior successo se il tenore Baldini si fosse trovato nella pienezza de' suoi mezzi. La Zelli, protagonista, ebbe momenti felici; e il baritono Terzi fu nel personaggio di Germont ricoperto d'applausi.

14. *Dinorah*, di Meyerbeer, ebbe al teatro Manzoni di Milano un esito molto felice.

Ne fu protagonista la signora Raia Lary, nuova al pubblico milanese. Ella ha voce bellissima, estesa, flessibile, educata a buona scuola.

Nel valzer dell'*ombra* fu applauditissima; e applauditi al suo fianco furono pure il tenore Piazza, il bravo baritono Menotti, e gli artisti incaricati a sostenere le parti così dette comprimarie, e cioè le signore Zanon e Masato, ed i signori Sillich e Magliola, i quali tutti si distinsero moltissimo e riscossero, come i loro compagni, vivissimi applausi.

L'orchestra fu molto ben diretta dall'egregio maestro Drigo.

Questa *Dinorah* può dirsi uno spettacolo pienamente riuscito.

15. Al teatro Nicolini di Firenze il *Turco in Italia* ebbe un felice esito, non ostante alcune incertezze (perdonabilissime in una prima recita) della esecuzione. La musica del Rossini, che conta i suoi bravi sessantotto anni di vita, è bella; in molti punti è addirittura bellissima, ed è pressochè tutta ridondante di freschezza. Ne furono applauditi i più de' pezzi, e furono applauditi e ripetutamente chiamati al proscenio gli esecutori: la signora Quercioli, una buona Fiorilla; la signorina Hoffmann, che ha una bella voce ed è una buona Zaida; il signor Paul, un buon Selim, e non è dir poco, viste le difficoltà di cui è irta quella parte; e lo Scheggi, un ottimo Don Geronio. Nel duetto con Selim egli fu attore impareggiabile. Ne andarono senza applausi, benchè con parti piccolissime, i signori Natali e Venturi. L'orchestra, egregiamente diretta dal giovane maestro signor Grazzini, fu applaudita, e meritamente, nella sinfonia.

16. L'*Orfeo all'Inferno* ebbe al Quirino di Roma un'accoglienza festevole; il teatro era pieno zeppo e tutti si divertirono in modo straordinario. Riplicherassi parecchie sere.

17. A Venezia la chiusa della stagione alla Fenice fu molto cordiale per feste fatte agli artisti dal pubblico e per manifestazioni gentili tra artisti e maestro. Vennero tutti fragorosamente applauditi e richiamati, specialmente le signore Birò De Marion e Negroni ed il bravo Cottone. Gli artisti alla loro volta, non sapevano che cosa fare per ricambiare alle cortesie. La signora Birò De Marion fu regalata d'uno splendido mazzo di fiori allacciato da una sciarpa ricca e di buon gusto.

Gli artisti vollero altresì dimostrare la loro stima all'esimio maestro Emilio Usiglio offrendogli, dopo l'atto secondo, una ricca ghirlanda in argento con dorature, sulla quale è inciso il motto: *Al maestro cav. Emilio Usiglio — Gli artisti del Lohengrin — Venezia 1882*. Questa ghirlanda, che rappresenta già un valore relativamente ragguardevole, è chiusa in bello astuccio.

18. Al teatro Tosi-Borghesi di Ferrara la *Favorita*, chiamò un numeroso pubblico, che applaudi ripetutamente la bella esecuzione della Guidotti, del Bruschi e del Fagotti. Cori ed orchestra benissimo. Si spera che lo spettacolo progredirà di bene in meglio, e così l'impresa Romiti sarà largamente compensata del suo zelo per meritarsi l'approvazione del pubblico.

— Successo di grande entusiasmo al teatro Bellini di Palermo degli *Ugonotti* di Meyerbeer, colla signora Singer, il tenore Carpi, ecc.

Questi due esimj artisti furono grandemente festeggiati.

19. La signora Bianca Bianchi, dopo la catastrofe della *Sonnambula* alla Scala, si è recata nuovamente a Torino, dove ritrovò il pubblico cortese d'altra volta. Ella si riprodusse nel *Rigoletto*, di Verdi, riportando plausi e fiori.

Stavano al suo fianco l'Ortisi, Bertolasi, Migliara e Cortini. Tutti furono applauditi. La Bianchi e il Bertolasi dovettero cantare una seconda volta la *stretta* del duetto dell'atto terzo.

21. Il *Simon Boccanegra* di Verdi alla Scala venne anche quest'anno applaudito. Il successo fu principalmente per Maurel e Nannetti.

La Borelli, il Mierzwinski, il Marescalchi, che

concorsero al felice esito dell'opera, meritavano anch'essi i maggiori encomj.

Il Maurel interpretò stupendamente il personaggio del protagonista ed emerse per la squisitezza del canto e l'accento drammatico. Nannetti cantò così bene la sua aria del prologo che il pubblico ne chiese e ne ottenne il *bis*; nè in questo solo pezzo, ma in altri ancora egli venne applaudito.

La Borelli cantò da egregia artista; e il Mierzwinski col suo canto vibrato ebbe momenti felici. Fra replicati applausi dovettero entrambi ripetere la cabaletta che chiude il duetto d'amore.

22. Il *Duca d'Alba*, opera postuma di Donizetti, rappresentata la prima volta all'Apollo di Roma, ebbe lietissime sorti.

Il soggetto, l'intreccio, le situazioni, i personaggi del libretto, tradotto dallo Zanardini, sono identici a quelli dei *Vespri Siciliani* di Scribe, posti in musica da Verdi. Si può assistere alla rappresentazione del *Duca d'Alba* col libretto dei *Vespri*, cambiando semplicemente i nomi di Guido di Monforte in quello del Duca d'Alba; di Elena in quello d'Amelia, di Giovanni da Procida in Daniele e via via. L'azione invece di succedere a Palermo accade a Brusselle: i Siciliani che vogliono scuotere il giogo francese, sono belgi che si ribellano alla dominazione spagnuola. Vuolsi che Scribe avesse scritto il libretto dei *Vespri* per Meyerbeer, al quale non piacque. La musica di quest'opera è chiara, melodica, scorrevole, ispirata, ed eminentemente drammatica, degna dell'autore dell'*Anna Bolena*, della *Lucia* e della *Favorita*. Ecco i particolari del successo.

Atto I. Applaudita la marcia: trovato languido e scolorito il coro d'introduzione: applausi alla romanza del soprano; replicato il terzetto fra soprano, tenore e basso. Fanatismo il duetto fra tenore e baritono; alla fine venne presentata al tenore una corona d'alloro.

Atto II. Si chiede la replica del terzetto fra tenore, baritono e basso; piace la romanza del soprano.

Atto III. Piace la romanza del baritono; il duetto fra questi e il tenore, non incontrò il gusto del pubblico; splendido il finale, che fu accolto con grandi applausi.

Atto IV. Il tenore fanatizza nella romanza « *Angelo casto e bel*. » Se ne chiede ed ottiene la replica. Produce bell'effetto il coro dei soldati e marinai, e, terminata l'opera, vi furono tre chiamate agli artisti.

L'esecuzione fu lodevolissima: il tenore Gyarre insuperabile, il soprano signora Bruschi Chiatti ebbe momenti bellissimi, il baritono Giraldoni fu pari alla propria rinomanza e il basso Silvestri ottimo.

L'orchestra a meraviglia diretta dal maestro Marino Mancinelli; bene i cori. Allestimento scenico e vestiari sontuosi.

— Al Paganini di Genova la prima rappresentazione dell'operetta di F. Suppé *Donna Juanita*, piacque sommamente. La Stubel che fu la prima a rappresentare in Italia questo grazioso lavoro, e che sostiene la parte della protagonista con singolar brio, venne applaudita a più riprese.

25. L'opera nuova del maestro De Giosa *Rabagas* ebbe buon esito al teatro Argentina di Roma. Il maestro fu chiamato al proscenio una ventina di volte e si replicarono alcuni pezzi. La musica è vivace, il libretto pessimo, l'esecuzione buonissima.

— La seconda rappresentazione del *Duca d'Alba* confermò il successo della prima. Oltre i pezzi che furono ripetuti la prima sera, è da aggiungersi anche il duetto fra tenore e baritono, e quello fra soprano e tenore.

— L'elegantissima musica del *Don Pasquale* di Donizetti, piena di grazia, di spontaneità e di melodia, venne cantata al teatro Manzoni comandando sempre più che col *Don Pasquale* Donizetti ha fatto un capolavoro.

L'opera ebbe ad interpreti la signora Cesari, il tenore Valero e il baritono Cesari.

Dirigeva l'orchestra il maestro Drigo.

Il successo fu per tutti lusinghiero e in particolare pel protagonista.

26. Al Gerbino di Torino ha avuto un buon successo la nuova operetta di Lecocq: *Il giorno e la notte*. L'argomento è una delle solite ingegnose bizzarrie dei francesi. La musica vi è sempre spigliata, vivace e ricorda in tutte le sue note l'autore della *Madama Angot*.

23. Alla Pergola di Firenze il *Dottor Cosmos* del maestro Dechamps ebbe il successo che era nel voto di tutti; la musica rivela un maestro di buonissima scuola: vi è ispirazione drammatica, e buona vena melodica. Esecutori e maestro ebbero applausi durante la rappresentazione, e al calar della tela furono chiamati varie volte al proscenio. La Società orchestrale, diretta con sommo impegno dal professore Sbolci, è stata all'altezza

della sua fama. Dopo l'opera vennero eseguiti i pezzi staccati annunciati nel programma. La Società orchestrale, e nella sinfonia di Nicolai delle *Allegre comari di Windsor* e nell'*Inno a santa Cecilia* di Gounod fu entusiasticamente applaudita e dovè ripetere l'*Inno*. La signora Ciuti nella cavatina della *Norma* fu acclamata, e presentata di fiori. Splendidissimo il duetto, fra lei e la signorina Malvezzi, della *Maria Padilla*, che fruttò ad entrambe parecchie chiamate al proscenio.

Dondi, Gnone e Ristori benissimo nel terzetto *Pappataci dell'Italiana in Algeri*.

La lietissima serata si chiuse col *Bolero* dei *Vespri Siciliani* di Verdi, cantato con brio e maestria dalla signorina Ciuti.

L'esimia cantatrice fu accolta con universale plauso.

29. L'opera nuova del maestro Carlo Brizzi *Maria Vasco* ebbe un grande successo al teatro Brunetti di Bologna. Furono replicati varj pezzi e il maestro ebbe numerose chiamate unitamente agli ottimi esecutori.

30. Al teatro Doria di Genova il *Crispino e la Comare* ebbe un esito pari alle altre opere già messe in scena. Furono applauditi ripetutamente tutti gli artisti per l'esatta e bella esecuzione dello spartito.

L'opera i *Capuleti e Montecchi*, di Bellini e Vaccai, riportò un bellissimo successo al Manzoni di Milano interpretata dalle signore Biancolini-Rodriguez e Sthele e dai signori Valero, Sillich, ecc. Il grande successo della serata fu pel sesso gentile. La Biancolini cantò con voce stupenda e con arte insigne; la Sthele emerse pure per grazia e sentimento. Il Valero non parve a posto, inyece nulla lasciò a desiderare il basso.

31. Molta gente e molti applausi al Manzoni. Nei giornali di Napoli vi erano parole di entusiasmo all'indirizzo della egregia signora Biancolini-Rodriguez e la fama non aveva mentito.

La signora Rodriguez ha voce potente, della miglior tempra — una voce di vero contralto e ch'ella fa modulare in modo soave, quasi diremmo unico.

La Biancolini nello stupendo atto del Vaccai si mostrò grande ed il pubblico ebbe non una, ma mille ragioni di coprirla d'applausi entusiastici.

Oltre la Biancolini jeri sera venne applauditissima una gentile signorina che da poco calca le scene — Adelina Stehle.

Come nel *Don Pasquale*, anche in quest'opera il Valero è un po' fuor di posto, ma è debito riconoscere ch'egli nulla guasta.

Il basso Sillich fu un lodevole Capellio e piacque come era piaciuto nella *Dinorah*.

L'OPERA ITALIANA ALL'ESTERO

L'*Aida* di Verdi ha inaugurato nello scorso mese una nuova serie di successi pel melodramma italiano all'estero. — Questo capolavoro del grande maestro di Busseto ha mandato in visibilio il pubblico di Mosca. — L'opera fu cantata dalla Durand, dal Marconi, dal Vaselli, ecc.

Il pubblico del teatro Victoria di Berlino ha applaudito all'*Ernani* del Verdi e volle ripetuta una seconda volta l'aria del baritono e il finale del terzo atto.

Erano esecutori dell'*Ernani* la signora Mery e i signori Signoretti, Verger e Seidmann.

La Corte assisteva alla rappresentazione.

In Odessa trionfò la *Lucia* colla esimia Varesi, il Petrovich e Nollì. — L'opera italiana era desideratissima colà, ed ora i buongustai vanno lietissimi di poter applaudire al commovente spartito di Donizetti.

La stagione teatrale presente promette di riuscire in Odessa splendidissima, grazie la valentia degli artisti che quell'impresa seppe accaparrarsi.

Di fatti, ulteriori notizie ci informano intorno all'esito clamorosamente festoso riportato colà anche dal *Barbiere* colla Varesi, la quale è dal pubblico idolatrata.

Al successo dell'*Ernani* seguì a Berlino quello del *Don Pasquale*. Il buffo Fiorini fu assai applaudito. Piacquero pure, e molto, Verger, Malvezzi e Corsi.

Provi il successo il fatto — per noi nuovo — che alla seconda rappresentazione si aumentò il prezzo del biglietto d'ingresso, e che il pubblico accorse al teatro in gran numero e fu con tutti gli artisti prodigo di applausi.

In mezzo a questo concerto di lodi dobbiamo registrare la poca fortuna toccata alla signora Romelli nella *Lucia* a Madrid. — Gli applausi della serata furono unicamente per il Cappelletti (il quale cantò assai bene l'aria finale), per il Pandolfini e per il buffo Roveri.

A Nuova York, al Boot Theatre, la *Traviata* di Verdi diè occasione alla Gerster di spiegare il

suo raro talento. Ella fu insuperabile e acclamatissima. — Magnifico Manrico, il tenore Giannini, ed un Germont modello, il baritono Ciapini.

Entusiasmo schietto, deciso, ha destato la Gerster nel *Barbiere*. In poco tempo colà si poterono ammirare le prime stelle dell'arte nella parte di Rosina; ma la Gerster nulla ha da invidiare ad alcuna. Con lei furono grandemente festeggiati Perugini, Sweet, Carbone e Bardini.

Al teatro Reale di Madrid l'*Aida* riportò ancora uno dei suoi entusiastici successi. Vi cantava il Masini, il re degli odierni tenori. Lo si festeggiò in modo inenarrabile. E accanto a lui fu applaudita la signora Pozzoni, la quale, sebbene sul declinare della sua carriera, sa emergere in più punti dell'opera. Pandolfini ebbe un pieno successo. La sola De Rezké parve non animata dal fuoco artistico che infiammava i suoi compagni. Tuttavia ella si distinse nel duetto finale. — Il Goula dirigeva l'orchestra ed ebbe il plauso degli intendenti.

Un altro successo lietissimo fu quello riportato pure dall'*Aida* in Alicante. La Casali-Bavagnoli, la Kottas, l'Ugolini, Lebon, Villani, Arambarri, riscosero molti applausi, e così il Bavagnoli, distinto direttore d'orchestra.

Il *Trovatore* di Verdi ebbe un splendido incontro anche a Varsavia, interpretato dalla Turolla, dalla Pasqua, dal Signoretti, Verger, De Probizi.

E Bellini colla sua *Norma* ha strappato vivissimi applausi al pubblico di Lisbona. L'immortale spartito fu cantato dalla De Cepeda, dalla Borghi, dal Butterini e dal Navarini. Fu una gara di bravura degnamente premiata.

TEATRI DI PARIGI

SOMMARIO: Opéra: *Namouna*, ballo in due atti, libretto dei signori Nutter e Petipa. — Bouffes-Parisiens: *Coquelicot*, opera comica in tre atti, musica di Luigi Varney, libretto di Armando Silvestre. — Teatro Cluny: *Mimi Pinson*, vaudeville-opera in due atti, dei signori Ordonneau e Vernail, musica di Michiels. — Comédie Française: *Barberine*, commedia in tre atti, di Alfredo di Musset. — Teatro del Vaudeville: *L'Aurèle*, produzione di un atto, in versi, di Giacomo Normand. — Odéon: *Une aventure de Garrick*, produzione di un atto, dei signori Labrousse e Fernex. *Mon fils*, commedia in tre atti, di Emilio Guiard. — Teatro dello Château-d'Eau: *Pierre Vaux, l'Instituteur*, dramma in cinque atti, di Leone Jonathan. — Teatro dell'Ambigu: *Jack Tempête*, dramma in sette quadri, di Pietro Elzear. — Opera Comique: *Galante aventure*, opera comica in tre atti, musica di E. Guiraud, libretto dei signori Luigi Dargh e Armando Silvestre.

Il nuovo ballo *Namouna* era aspettato ansiosamente. L'autore della musica, Edoardo Lalo, non era ancora riuscito a far rappresentare i suoi lavori, sebbene avesse già composto tre grandi opere, alle quali gli intendenti attribuiscono un real pregio. Dunque questo spartito era per il pubblico il *debut* di Lalo sul teatro.

Ma la fatalità lo perseguitava: dapprima una malattia di paralisi lo costrinse a protrarre la prima rappresentazione, poi, a prova finita, e quando la prima rappresentazione era già ufficialmente annunciata sul cartellone, la Sangalli, per una ferita fattasi al piede, non potè in quel giorno ballare.

Auguravasi un gran successo al nuovo ballo: ma l'effetto, la prima sera, non fu completo come lo si sperava. Il pubblico era mal prevenuto: si parlava di una musica complicata ed oscura, mentre invece la musica di *Namouna* non manca di pregi. Varj pezzi sono stati applauditissimi; ma in alcuni punti gli ottoni offendevano le orecchie. Il maestro, nelle successive rappresentazioni, ha subito tolto dallo spartito il superfluo ed il mal riuscito, e adesso, il nuovo ballo dell'Opéra, splendido per adobbo scenico e delizioso nei ballabili, è anche bello come musica.

Adesso all'Opéra si sta studiando la *Françoise de Rimini*, il nuovo lavoro dell'illustre Ambrogio Thomas.

Si era assuefatti a vedere eternamente sul cartellone dei Bouffes-Parisiens il successo della *Mascotte*, e non senza stupore si è finalmente veduto succedergli un'altra produzione: *Coquelicot*. L'argomento ne è tratto da un vecchio vaudeville dei fratelli Cogniard: la sola epoca ne è stata cambiata dal librettista, Armando Silvestre.

L'azione di questa produzione risale alla metà del secolo XVII durante una guerra sostenuta dalla Francia in Spagna. Ma *Coquelicot* non è un guerriero, è un oste, e non indossa l'abito militare che per sostituirsi ad un capitano che ha ricevuto un misterioso biglietto da Teresita, che è amata da *Coquelicot*, il quale va all'appuntamento. Ma non si trattava d'amore. La donna che aspettava il capitano non è Teresita, ma la figlia di un cospiratore, resa madre da un ufficiale francese e che affida il suo figlio a colui che ella

prende per l'amico indicato. E intanto *Coquelicot* si trova sulle spalle un bambino ed è compromesso in un complotto. Per colmo di sventura, Teresita approfitta della circostanza per rifiutare la sua mano di sposa a *Coquelicot*.

Questo argomento ha dato materia al librettista per molte scene divertenti.

Il maestro, signor Varney, già noto per i *Mousquetaires au Couvent*, è riuscito anche nello spartito di *Coquelicot*. Si può anzi dire che la sua musica segna un progresso. Varj pezzi sono stati applauditi per la loro spigliatezza e brio, per le loro melodie fine e squisite, e per la loro gajezza, mentre altri anche per i loro motivi di un sentimento delicato e grazioso.

Mimi Pinson, al teatro Cluny, è un vaudeville con molte strofe e rondò, che ci riporta ai tempi dell'antico quartiere latino, delle cretaine e degli studenti, la cui gioventù e allegria ispirarono tante canzoni. *Mimi Pinson* è una delle eroine di Alfredo di Musset, ed è un tipo che si è voluto far rivivere nella produzione, che ha taluni quadri abbastanza animati e divertenti. La musica è senza pretese, ma viva ed allegra ed anche abbondante quanto in un'operetta.

Ricorderete che le commedie d'Alfredo di Musset, già pubblicate nella *Revue des deux mondes*, non furono rappresentate che più tardi al Théâtre Français, perchè giudicate impossibili per la scena. Talune non lo furono mai, come la *Barberine*, la cui prima rappresentazione è stata data soltanto in questo mese di marzo 1882, vale a dire quarant'anni dopo che fu scritta. Ed anche solo per la circostanza eccezionale che una futura artista, la quale per ora non è che un'allieva, la signora Feyghine, scritturata dall'impresario del Théâtre Français, ci ha trovato una partecina di schiava adatta ai suoi mezzi. Si era tanto parlato di questa giovine esordiente, se n'erano talmente strombazzati i meriti, che ne è seguita qualche delusione. Del resto, la commozone ha un po' paralizzato la nuova artista, e si può sperare che in seguito ella diventi commediante.

Quanto alla commedia di *Barberine*, si sarebbe fatto meglio a lasciarla nel libro, tanto più che l'autore stesso non aveva mai pensato a farla rappresentare: infatti essa sarà sempre più piacevole a leggersi che a vedersi sulla scena, ove manca d'azione, d'interesse e di verosimiglianza.

Il successo d'*Olette*, di Sardou, al Vaudeville, ha durato più di quattro mesi, ed ha ceduto il posto ad uno spettacolo provvisorio, in attesa di una nuova commedia *Gogo*, di Gondinet e Pietro Veron.

Questo spettacolo provvisorio è composto di una riproduzione dei *Domino roses*, sempre divertentissimi, e di una nuova commediola di Giacomo Normand, l'*Aurèle*, ove si vede un giovine ingenuo sedotto dal prestigio di una diva da operetta. Costei perde volontariamente la sua aureola col mostrarsi sotto un aspetto volgare e venale, e ciò per restituire il suo adoratore ad una vedovella che lo ama e che deve essere sua moglie. Questa produzione è tratata in una guisa geniale, e contiene episodj divertenti.

L'Odéon ha adesso due produzioni applaudite, una delle quali ha il merito di avere rivelato un nuovo autore drammatico in Emilio Guiard, nipote di Emilio Augier. Essa è intitolata: *Mon fils*. Si tratta di una madre che ambisce per il suo secondo figlio una grande sostanza. Gli ha fatto dare una educazione compita, e lo manda a Parigi, ove gli fa sposare una ricca erede. Intanto, il figlio maggiore, meno amato, ma più saggio, ha coltivato la paterna masseria. E, finalmente, è lui che salva il suo fratel minore, rovinato dalla vita parigina e messo alla disperazione, perchè la ricca erede è una moglie cattiva che lo rende infelicissimo e dalla quale deve separarsi. I tre atti del *Mon fils* sono ben sostenuti e conducono ad uno scioglimento commoventissimo.

L'altra produzione nuova è un'avventura del celebre commediante inglese Garrick, che i commedianti francesi vogliono canzonare per punirlo delle sue critiche contro il loro modo di recitare la commedia. Ma lo scherzo si ritorce a loro confusione, e tutto finisce con una schietta riconciliazione.

Al teatro dello Château-d'Eau è stato rappresentato un nuovo dramma, *Pierre Vaux, l'Instituteur*, tratto da una storia vera, che data dal secondo impero. Questo precettore, che era repubblicano, ebbe la disgrazia di esser vittima di un errore giudiziario: fu accusato del delitto d'incendio, per talune testimonianze che infatti potevano farlo credere colpevole. Ma, più tardi, il vero autore del delitto fu riconosciuto, e ciò nondimeno il pre-

cettore non fu messo in libertà, perchè lo si considerava sempre come un repubblicano pericoloso.

Su questo argomento, l'autore del dramma ha trovato peripezie che attraggono l'attenzione, ma ha fatto un soverchio abuso di sfuriate politiche.

Mentre l'impresario dell'Ambigu finiva di guarire di una terribil ferita, inflittasi nel volersi uccidere con un colpo di rivoltella, il suo teatro tentava di far fortuna con un nuovo dramma: *Jack Tempête*. L'azione di questo dramma si svolge in Inghilterra. Quell'Jack Tempête è un avventuriero che ricorda Tickborne, in questo senso ch'egli si sostituisce al figlio di un ricco banchiere per impadronirsi della sostanza. Con la differenza però che non ha lui l'iniziativa di quella sostituzione. Vi è indotto dalla influenza di una specie di furfante, agente d'affari, che poi apparisce essere suo padre. Inoltre, egli è innamorato di una nipote di quel banchiere. Ciò nonostante, rinuncia egli stesso ad approfittare dello stato conquistato quando il vero figlio del banchiere, che era stato

ben riuscito. Insomma, nel totale è un'opera che svela un maestro di talento e d'ispirazione, sebbene sia d'uno stile un po' disparato. Infrattanto bisogna riconoscere che questa nuova opera di Guiraud è stata spesso applaudita dal pubblico della prima sera ed ha ottenuto un successo dei più incoraggianti.

L. P. LAFORET.

IL MEFISTOFELE

di ARRIGO BOITO

AL TEATRO DELL'OPERA DI VIENNA

Il *Mefistofele* — quest'opera italiana che tanto fece parlare di sé — che dopo un fiasco colossale a Milano nel 1868 ebbe a Bologna nel 1875 un successo altrettanto colossale, che fece il giro

vero, qualche cosa più d'un successo di stima, ma fu lontano dall'ottenere l'onore d'un trionfo. Ed ora alcune parole di critica sul complesso dell'opera.

Sebastiano Bach quando componeva le sue *Passioni*, prendeva il motivo dall'Evangelio di San Giovanni, e se questo non bastava, saccheggiava quello di San Marco, e in caso che questo pure non avesse bastato, all'uopo ricorreva a quello di San Luca o di San Matteo. Così fece pure Arrigo Boito nel comporre il suo *Mefistofele*. Egli lesse il *Faust* di Goethe, e, a quanto pare, lo lesse attentamente, — prese una scena qua, una là, le rifecce a suo modo, ne compose altrettanti quadri, che chiuse nella cornice d'un prologo e d'un epilogo. Boito fa, nel complesso, l'impressione d'un ingegno originale, però la sua maniera di scrivere tentenna fra il modo d'instrumentazione di Meyerbeer, i motivi di Wagner e la scuola tradizionale italiana. Nella sua opera trovansi frequenti reminiscenze di Gounod, Verdi, Beethoven e Schubert; perfino il vecchio Giovanni Strauss, il re del valzer, vien da lui imitato, e non



IL NUOVO TEATROREALE DELLA COMMEDIA IN LONDRA.

rapito da bambino, torna e vuol farsi riconoscere dai suoi genitori. Su questa tela, il dramma ha molte e strazianti peripezie che lo hanno fatto riuscire. Ma non si può dire se basterà a rialzare l'impresa di quel teatro, compromessa da ingenti spese in questi ultimi tempi.

L'Opéra-Comique ha dato un'opera in due atti *Galante aventure*, ch'era aspettata da due anni. Il maestro signor Guiraud aveva lasciato rappresentare prima della sua opera, quella d'Offenbach, *Les Contes d'Offmann*, della quale aveva egli stesso dettata l'orchestrazione dopo la morte del celebre maestro.

Il libretto della *Galante aventure*, la cui azione si svolge sotto il regno di Francesco I, ha episodi assai bizzarri e svariati, ma non ha situazioni sempre adatte alla musica del genere di grande opera comica. Tuttavia, nello spartito ci sono pezzi importanti, accanto ad altri che appartengono alla musica leggiera. La si direbbe musica di due maniere, una larga ed elevata, da grande opera; l'altra vivace, facile, e allegra, come per un'opérette. In questo genere, il ballabile è originale e

di quasi tutte le principali città d'Europa, e l'anno scorso fu rappresentata a Praga, venne dal nostro solerte direttore del teatro dell'Opera e di Corte signor Janch, messa in scena con accuratezza, la sera del 18 marzo.

Il pubblico era quale suole intervenire a Vienna ad una *première*, cioè distintissimo — la stampa era largamente rappresentata, e quasi tutte le sommità artistiche trovavansi presenti.

Il signor Jahn dirigeva personalmente l'orchestra, che, come è noto, è una delle migliori del mondo, ed incontrò la piena approvazione di Verdi quando fu messa in scena la sua *Aida*.

Gli scenari erano allestiti dal signor Jetzlaff, il quale spiegò in essi una pompa ed esattezza quale è solo possibile in un teatro sì riccamente dotato, e sovvenzionato dalla Casa imperiale, come è il nostro teatro dell'Opera.

Le parti principali erano così distribuite: Rokitansky (figlio del celebre professore di patologia all'Università di Vienna, morto due anni fa) rappresentava Mefistofele; Müller, Faust; la signora Paolina Lucca, Margherita; la signora Kupfer, Elena; la signorina Rosa Papier, Pantalide.

L'aspettazione era grande; il successo fu è

a proposito, nella scena del Giardino. Alcune cose sono del tutto originali, e nel *Mefistofele* trovansi pagine di stupenda bellezza accanto a capricci mostruosi, pensieri originalissimi accanto a vecchie e banali melodie. La sortita di Mefistofele rammenta il Beltramo di Meyerbeer con accompagnamento di flauti, oboe e fagotti. Il cantico di Satana è talvolta patetico; la sua apparizione ha però dell'arlecchinesco e certe volte questo povero spirito del male fa davvero un'infelice figura. Nel prologo, i cori dei beati in cielo con accompagnamento d'organo producono un'aggradevole impressione e la stretta finale è grande, imponente e la fusione delle voci e degli strumenti risuona maestosa.

Nella Domenica di Pasqua, Boito ha un po' imitato Gounod; ma quest'ultimo è superiore al primo, e solo lo splendido apparato scenico e le interminabili comparse di paja d'amanti vestiti a festa, di ragazzi rissanti, di madri che vi si pongono framezzo, di cappuccini che vanno a zonzo, di cacciatori, di falconieri, di seguiti principeschi, possono nascondere alquanto la vacuità della musica.

La scena si cangia, e Faust trovavasi nel suo stu-

dio, e canta la sua grand'aria, nella quale il signor Müller si distinse molto.

Vien poi la scena del Giardino, la quale è di gran lunga inferiore a quella di Gounod. Questi l'aveva trattata sentimentalmente, Boito ne fa una scena quasi comica.

Il Sabato delle Streghe sul Brocken è veramente un sabato infernale, ove tutti gli strumenti possibili ed impossibili fanno un fracasso del diavolo. È però piccante il canto delle streghe e degli spiriti inferiori che protestano a Faust la loro devozione.

La classica Notte di Valpurga è veramente bella; il duetto di Elena e Pantalide è semplice e grazioso, e nella chiusa, in cui Elena e Faust si giurano amore, havvi un tratto di stupenda bellezza spirante fuoco e sensualità.

La scena del carcere è la più bella di tutta l'opera, e qui Boito si mostra veramente maestro, sicché anche quelli che più sono a lui contrari non possono fare a meno di lodare quel pezzo. L'epilogo invece è piuttosto fiacco e non fa alcuna impressione.

I giornali viennesi fecero la critica del *Mefistofele* in diverso senso; alcuni furono favorevoli a Boito; altri, e fra questi primeggia la *Wiener Allgemeine Zeitung*, giudicano il *Mefistofele* l'opera d'un dilettante fatta per vedersi, ma non per udirsi.

Uno sbaglio, dirò meglio un peccato originale di quest'opera, è la scelta del soggetto. Io conosco il *Faust* di Goethe *intus et in cute*, e sono convinto ch'è cosa assurdisima il voler drammatizzare quest'opera essenzialmente filosofica, e specialmente poi la seconda parte. L'unico episodio potentemente drammatico è l'amore di Faust per Margherita, e la morte di questa.

Che se il signor Boito voleva ad ogni costo spaziare nei campi del meraviglioso, perchè proprio appigliarsi alle nebulose fantasie tedesche, invece di attingere alle inesauribili fonti dell'Ariosto, del Pulci, del Bojardo o d'altri tali? E se i tedeschi chiamano il *Mefistofele* di Boito una profanazione di Goethe hanno ragione. — Perchè cercare a viva forza in casa d'altri quel che si può avere con tanta facilità sotto mano?...

X.

IL MEFISTOFELE di Boito

E LA CRITICA VIENNESE

Quando il *Mefistofele* di Boito venne rappresentato al teatro alla Scala nello scorso anno, il nostro giudizio fu favorevole anzichè all'opera del giovane autore italiano; ma, trattandosi di un'opera ispirata da un poema essenzialmente tedesco, e di una musica ispirata dall'arte tedesca, eravamo desiderosi d'apprendere il giudizio che ne avrebbero dato i più ragguardevoli critici di Germania, fra i quali tiene lo scettro l'illustre autore del *Saggio di una nuova estetica musicale*, il dottor Hanslick. Questi così si esprime:

« Non fu con isfavorevole pregiudizio ch'io lessi attentamente il *Mefistofele* in una riduzione per pianoforte e canto. Io trovai « ridicola » questa nuova interpretazione del *Faust* di Goethe, e per questo mio prematuro apprezzamento fui accusato con tanta maggior veemenza, inquantochè si riteneva che il biasimo contro Boito si riflettesse su Wagner.

« Alla gioventù italiana non si deve amareggiare l'innocente gioia di celebrare in Boito il Wagner italiano; però la critica seria non può nominare insieme l'uomo del *Mefistofele*, ed il compositore del *Tannhäuser*. Quantunque non mi piaccia la *Trilogia* di Wagner, pure mi sembra una insensata indelicatezza vicino a questi nominare, o peggio ancora, porre Boito.

« Quella buona gente e cattivi musicisti che ritengono il loro Boito per un secondo Riccardo Wagner, sostengono che non si debba giudicare un'opera dallo spartito ridotto per canto con accompagnamento di pianoforte. Ammetto che con questo metodo non si possa scorgere tutta la efficacia teatrale prodotta da molti elementi non musicali, il contenuto musicale però perfettamente.

Ecco poi come il critico riferisce la impressione ricevuta alla rappresentazione:

« Ora, dopo che ho udito l'opera sulla scena eseguita in modo eccellente, posso solo ripetere

il mio primo giudizio cioè, che la musica di Boito mi è sembrata in parte mediocre, in parte ripugnante (*widerwärtig*) e, come imitazione del *Faust* di Goethe, assolutamente ridicola.

« Conosci tu *Faust*? » scrive Boito come motto sulla prima pagina del suo spartito.

« Infelice *Faust*, non ti riconosco più! » potremmo rispondere con un'altra citazione. Il *Faust* di Goethe è già stato trattato dai musicisti in molte maniere, buone o cattive, ma non fu mai tanto violentato e svisato come da questo maestro che non vuole essere italiano e non può essere tedesco. »

Più di tutto, in queste linee, ci sembrano giuste le ultime parole.

Del resto come dubitarne ora, se sono tedeschi che giudicano in tale guisa di un lavoro dettato in gran parte con intenti di arte tedesca?

Quanto poi al parere emesso dagli altri giornali, perchè il lettore ne abbia saggio, riprodurremo il seguente brano di un articolo del *Fremdenblatt*, nel quale è fatta menzione del felice esito riportato dal *Mefistofele* al teatro di Corte della capitale austriaca.

« L'opera il *Mefistofele* ha avuto nella rappresentazione di jeri (21 marzo) un'incontestabile successo. Forse non è assolutamente giusto il dire che il successo l'abbia ottenuto l'opera, la musica o il dramma musicale, poichè il lavoro di Boito ha proprio poco a che fare colla musica e, ad esclusione di alcuni bei passi, dà quasi da fare soltanto all'impresario e al decoratore di scena. Tolgasi la scena del carcere ed un terzetto con coro nella classica notte di Walpurga, rimangono solo reminiscenze ed una originalità che non dice nulla.

« Lo splendore della rappresentazione consisteva tutto nella decorazione e nell'apparato scenico, di cui, bisogna dirlo, non è mai stato veduto in Vienna un più splendido di questo. Devesi allo studio, all'inflessa lena, all'energia, al gusto dell'impresario Jahn se la musica di Boito si è mantenuta in una vita apparente. È il signor Jahn il *Mefistofele*, il mago musicale di quest'opera. »

L' ARMIDA

di GLUCK

AL CONSERVATORIO DI BRUSSELLE

L'illustre direttore del Conservatorio di Brusselle è riuscito in un tentativo che potrebbe parere audace e che è stato arditissimo: quello di dare per intero, — tranne l'omissione di alcune scene, — l'*Armida* del cavalier Gluck. Il signor Gevaert ha pensato che il teatro essendo o parendo chiuso ormai alle opere di Gluck, conveniva dar loro asilo nella sala dei concerti del Conservatorio. Era un'idea generosa ed un'impresa artistica. È sempre soddisfacente e vantaggioso l'onorare i vecchi: e questa volta il rispetto agli anziani della nostra arte contemporanea ha portato fortuna al Conservatorio. L'esecuzione dell'*Armida* è stata commendevolissima, e stragrande ne fu il successo. Diciamo stragrande perchè a parer nostro c'era forse dell'eccesso nell'entusiasmo manifestato dal pubblico. Pareva un entusiasmo di convenzione. Alcune scene noiosissime e pezzi realmente antiquati sono stati applauditi come le più magnifiche pagine di quel grande spartito. È inverosimile che due mila uditori abbiano potuto trovare una sì viva e continua soddisfazione per tutta intera quell'opera priva dell'addobbo scenico ed eseguita atto per atto senza interruzione, senza che nulla avesse rotto la monotonia di quella musica che modula invariabilmente ai toni relativi, e tutti i ritmi della quale sono di un tipo sempre ugualmente regolare e solenne. Ma il pubblico aveva compreso senza dubbio il sentimento di profonda ammirazione e di sincera pietà che aveva ispirato quella riproduzione di uno dei più celebri lavori del riformatore dell'arte lirica e drammatica, ed è ciò che ha applaudito. D'altra parte, che abbia compreso o no, poco c'importa. La sua intelligenza od il suo acciecamiento nulla tolgono al merito ed al pregio di quella esecuzione modello, progettata da gran tempo e finalmente giunta alla sua perfezione il 12 del mese di marzo.

Si afferma, — ma non sappiamo qual valore attribuire a questa voce, — che codesto concerto non era che una preparazione ad una riproduzione dell'*Armida* al teatro della Monnaie, l'anno venturo. I signori Stoumon e Calabresi che già hanno avuto tante iniziative ardite e giustamente ricompensate, si terrebbero, senza fallo, grandemente onorati di assicurare una simile impresa. Dal 1825, in cui fu rappresentata al teatro italiano di Parigi, l'*Armida* non è più ricomparsa sulla scena francese, e non sappiamo che sia stata dopo quel tempo rappresentata di nuovo in Germania, tranne alcuni anni or sono a Vienna, poco dopo l'inaugurazione del Nuovo Opéra. Il successo fu grande. Ma nessuna opera di Gluck è più dell'*Armida* accessibile al pubblico attuale, precisamente pel suo argomento romantico, per la sua azione intercalata di situazioni drammatiche, per i suoi numerosi quadri e per il lusso del suo addobbo scenico. « Ho cercato di essere più pittore e poeta che maestro di musica, » diceva Gluck in una lettera a du Rollet, addetto all'ambasciata di Vienna che lo aveva scoperto, inventato, direbbero oggi, e che lo fece andare a Parigi. « Il complesso, soggiungeva Gluck, è sì diverso da quello dell'*Alceste* che credereste non sieno dello stesso maestro. » Questa differenza non ci sembra più a' giorni nostri così manifesta. La vetustà produce per le opere d'arte un fenomeno analogo a quello della lontananza nel paesaggio: gli oggetti perdono i loro vivi colori e sfumano in una evaporazione violetta o grigia che li ravvolge e li fa parere di toni analoghi. Lo stesso per la musica. Nella musica dell'*Armida* oggi distinguiamo appena i nuovi toni che Gluck ci volle introdurre. Tutto è svanito e quello che ci commuove e ci delizia adesso nella sua opera, è appunto quella parte del lavoro che è la meno diversa dagli accenti energici e dal grande stile dell'*Alceste*. Tutta la parte romantica e meravigliosa dell'opera non esiste più per noi. Per comprenderne ed apprezzarne la novità ed il pregio, bisognerebbe sentire quello che i contemporanei di Gluck facevano in quel genere. Questo termine di confronto ci manca affatto; ed abbiamo le opere di Weber, di Meyerbeer, di Verdi e di Wagner, per misura e come modelli di quello che si può fare oggi. In queste condizioni, ci vuole realmente una gran dose di buona volontà ed un amore smodato delle cose antiche per appassionarsi di quadri sì sbiaditi. Non spetta tal cosa al pubblico. Questa deve restare l'occupazione solitaria, ma squisita dei letterati e degli eruditi. Come, per esempio, uno potrà commuoversi al duetto dei due cavalieri minacciati dai demoni sul principio del 4° atto? Una volta pareva eroicissimo: oggi ci sembra insignificantissimo. Le strofe di Lucinda col loro ritornello in coro sarebbero adattatissime nel finale di un'operetta odierna. E così di molte altre cose. Nei due primi atti non ci sono in realtà grandi cose da notarsi, tranne il coro estremamente espressivo e grazioso:

Armide est encore plus aimable qu'elle n'est redoutable,

e la bella frase di Armida:

Oh ciel! c'est Renaud!

Al secondo atto, c'è il bellissimo episodio delle najadi, che è un'ispirazione di una grazia imperitura. Ma l'aria di Rinaldo, quell'aria tanto celebrata e decantata, bisogna realmente armarsi di pazienza per ascoltarla attentamente sino in fondo. Il principio ne è meraviglioso, ma poi quella melopea si strascina faticosamente nel suo lento ritmo attraverso le sue decrepite armonie. Senza dubbio, quell'aria è di per sé stessa una bella pagina; ma che volete? la natura la quale non fa le cose a modo nostro, ci ha cambiati, noi, gli spettatori e gli uditori. È la natura che è ingiusta verso Gluck e che, col modificare i nostri bisogni e le nostre aspirazioni, ci inibisce di trovare in quella pagina nient'altro in fuori di una mortale noia e di una accorante monotonia. E sarebbe grave sventura se non fosse così: l'arte sarebbe colpita per sempre da impotenza, sarebbe condannata all'immobilità se le opere anche le più belle non perdessero, mercè il tempo, una parte del loro fascino. La cosa non si discute nemmeno, talmente è manifesta. Ma dopo avere anche sopresse tutte quelle foglie appassite, resterà sempre dell'*Armida* quel terzo atto unico e che non ha l'uguale, quella evocazione dell'Odio e dei suoi furori ove le voci e gli strumenti concorrono, mediante un accordo di rado raggiunto, a produrre l'effetto voluto dal maestro, vale a dire il terrore e l'orrore tragici al sommo grado. Il più curioso si è che quel terzo atto fu appunto nell'origine quello che s'è trovato il meno buono e quello che fece dire che « la parte d'*Armida* era un infernale e continuo strepitar di voci, da far credere che quella eroina fosse non una fata, ma una strega ».

Il solo pezzo di canto che la Harpe abbia trovato nell'opera, era il duetto fra Armida e Rinaldo

(atto 5°). La Harpe non se ne intendeva punto, è vero, ma pare sia andato d'accordo con tutti i suoi contemporanei, i quali ammiravano quello che noi abbruciamo e abbruciamo quello che oggi ci stupisce e ci commuove. Quali strane diversità di gusto! In tutte le arti, è lo stesso; non c'è da trarne che una conclusione ed è che l'artista, senza curarsi dei gridi di gufo dei pedanti e dei maestri teorici del bello, deve unicamente preoccuparsi di creare forme nuove.

L'esecuzione dell'*Armida* al Conservatorio è stata, non occorre dirlo, accuratissima, correttissima e perfetta nel complesso come nei particolari. La signora Battu è forse l'unica cantante ai di nostri che possieda ancora lo stile e la tradizione della musica di Gluck. Ci sono alcuni momenti nella sua esecuzione che giustificerebbero il rimprovero di un continuo infernale strepito di voci che la Harpe faceva alla parte stessa. Ma c'è eziandio una grande scienza della dizione e soprattutto un'ampiezza ed una larghezza di fraseggiare che svelano una grande artista. Il signor Bosquin (Rinaldo) ha la voce insufficiente, ma l'ha di un grazioso timbro e vi aggiunge ottime qualità di dizione. Quanto alla signora Duvivier la quale personificava l'*Odio*, essa è di quelle artiste sulle quali non c'è nulla a ridire. La sua bella voce, il suo canto energico e colorito, e la sua persona, hanno ampiamente contribuito all'entusiasmo del pubblico. Le parti secondarie, affidate ad allievi del Conservatorio che sono già artisti, sono state disimpegnate in una guisa commendevolissima. Ciascuno di essi ha ottenuto la sua parte di quel gran successo.

(Dai *Guides Musical* di Brusselle.)

TH.

LE OPERE STRANIERE

E I MAESTRI ITALIANI

Il D'Arcais, in un suo notevole articolo pubblicato nella *Nuova Antologia*, tocca una importantissima questione concernente le opere nuove straniere e i giovani maestri italiani, e noi facciamo eco alle parole dell'illustre critico.

« Noi rendiamo giustizia — scrive il D'Arcais — al merito del Massenet e, come già dichiarammo più volte, non ci passa per la mente di proclamare la esclusione delle opere straniere dalle nostre scene. Il Massenet è un valente maestro. Ma non è un capo scuola e neanche un compositore di prim'ordine; nulla ha aggiunto di nuovo al patrimonio dell'arte musicale; le sue opere teatrali non sono certamente da preferirsi a quelle di parecchi giovani maestri italiani, che pur giacciono ingiustamente dimenticati. Nessun impresario riproduce la *Creola* del Coronaro o l'*Elda* del Catalani che valgono quanto il *Re di Lahore* e l'*Erodiade*, se non più. Piacesse al cielo che il teatro italiano diventasse un campo in cui potessero scendere a provare le proprie forze i maestri di tutte le nazioni! Ma tali non sono, per ora, le condizioni delle nostre scene. E finché i nostri giovani maestri saranno respinti spietatamente dagli impresari, anche dopo aver dato chiarissimi segni di abilità, insisteremo affinché il posto che spetta ad essi non venga usurpato dalle opere di maestri stranieri che non presentano veruna maggiore guarentigia di successo. Sieno le benvenute le opere straniere che additano nuovi orizzonti e che ci recano qualche utile insegnamento; ma non v'è ragione di lasciar entrare in libera franchigia quelle che nei loro stessi paesi di origine si reggono a stento. »

E al nome degli esimj maestri Coronaro e Catalani, quanti altri non si potrebbero aggiungere? Il Fornari di Napoli, la cui *Azuma* tanto piacque; il Giovannini, Scontrino, Cortesi, Auteri, — del quale si lascia ingiustamente dormire la *Stella*, che pur tanto entusiasmo destò al Dal Verme di Milano, — il Villafiorita, un ingegno colto, ma interamente abbandonato a sè stesso, privo di qualsiasi aiuto e incoraggiamento; Palminteri, Azzoni, Massa, ed altri parecchi, fra i quali non pochi ormai appartenenti alla vecchia guardia, e cioè il Cagnoni, i cui lavori non sono abbastanza noti, San-

giorgi, l'applaudito autore del *Giuseppe Balsamo* e della *Diana di Chaverney*, Benvenuti, sono pure nomi oltremodo cari all'arte melodrammatica italiana, e giova sperare che in un avvenire non lontano sieno onorati come si meritano.

CONGRESSO EUROPEO

DI CANTO LITURGICO

Un *Congresso Europeo di Canto liturgico* avrà luogo in Arezzo nel settembre venturo, in occasione delle solenni onoranze civili e religiose che si preparano a Guido Monaco Aretino, il celeberrimo maestro e restauratore del canto ecclesiastico. Tra i temi da trattarsi dalla dotta Assemblea, sarà oltremodo importante per gli organisti quello relativo all'accompagnamento del canto liturgico.

Le adesioni e le domande per tale Congresso si ricevono alla Sede del Comitato Promotore in Milano, Via S. Sofia N. 1-5.

Il Programma del Congresso viene spedito *gratis* a chiunque ne faccia richiesta.

I membri *aderenti* al Congresso che verseranno L. 2, avranno in dono una elegante fotografia del magnifico quadro in affresco del Bertini di Milano rappresentante *l'Esperimento di Guido d'Arezzo innanzi a Papa Giovanni XIX.* — Quelli che pagheranno L. 10 riceveranno inoltre una copia degli *Atti del Congresso*. Coloro poi che contribuiranno L. 50 avranno anche diritto ad una copia delle *Opere teoretiche* e dell'*Antifonario di Guido d'Arezzo*, secondo la nuova edizione critica che uscirà nell'anno venturo.

L'ammontare delle offerte dei *membri aderenti* al Congresso, detratte le spese necessarie per esso, sarà riservato per rendere più splendida la pubblicazione delle *Opere di Guido d'Arezzo* di cui sopra.

Tutti coloro che intendessero prendere parte al Congresso sono pregati a darne sollecito avviso al Comitato Promotore, non più tardi della fine di agosto, affinché possa essere loro inviato per tempo il *biglietto di ricognizione* con che potranno godere d'un notevole ribasso ferroviario, e per poter dare in pari tempo le opportune disposizioni per gli alloggi.

Essendo intenzione del Comitato Promotore di fare in occasione del Congresso una Esposizione dei Monumenti e delle Opere che riguardano maggiormente Guido d'Arezzo e il canto liturgico, si fa vivo appello a tutti i possessori di tali documenti o di tali opere, perchè vogliano concorrere a rendere sempre più interessante e più imponente una tale Collezione scientifica-musicale. I nomi poi dei *donatori* o *prestatori* di tali opere saranno registrati a perenne ricordanza negli *Atti del Congresso*, dove saranno pure registrati tutti i *membri aderenti*.

L'esame delle proposte e dei lavori presentati al Congresso, la scelta della materia da discutersi e la formazione dei relativi quesiti, è tutto quanto riguarda gli studj preparatorj pel Congresso è affidato esclusivamente ad una speciale Commissione internazionale *scientifica ed artistica*, le cui conclusioni, in un col relativo Regolamento del Congresso, saranno pubblicate avanti la fine del prossimo maggio, per essere poi diramate a tutti i *membri aderenti* unitamente alla suddetta elegante fotografia di Guido.

Commenti ad una Nomina

Leggesi nel *Secolo* del 16 p. p. il seguente articolo intorno ad un argomento non privo d'importanza.

Come abbiamo annunciato, il corpo musicale del Municipio di Milano ha il suo capo nella persona del maestro, signor Guarneri; ma ciò che non abbiamo sino ad ora avuto occasione di partecipare ai nostri lettori si è il modo singolarissimo con cui si procedè a questa nomina. È ciò che facciamo ora. — I concorrenti eran ventisette! Era un po' difficile scegliere il migliore, perchè non pochi si presentavano corredati di ottimi documenti. Si pensò di fare una scelta e di sottoporre gli eletti ad un esame.

Senza che l'avviso di concorso lo accennasse neanche di lontano, si decise di non ammettere

all'esame se non i maestri che diressero bande nell'esercito o bande municipali, senza riflettere, che oltre queste vi sono pure delle bande di privati che valgono bene le altre.

Ci ricorda, ad esempio, che la banda musicale di Porta Garibaldi di Milano in passato potè brillantemente emulare la banda municipale.

Chi non rammenta — per citare un fatto — la stupenda esecuzione dell'intero primo atto dell'*Africana*, di Meyerber, che riscosse nei nostri Giardini Pubblici le testimonianze della più sincera ammirazione? La banda diretta allora dal Bernardi — fondatore di quel corpo — noverava elementi di primo ordine e cioè il famoso Niccari, Zamperoni, i tre fratelli Falda, Vecchia, Cottino, ecc., ecc.

Quella banda era inoltre fornita dei migliori strumenti e persino del clarone.

Orbene il Bernardi, secondo l'accennata disposizione, non avrebbe nemmeno potuto figurare nel novero degli esaminandi nell'odierno concorso! Ci affrettiamo però a dire che egli non pensò tampoco di optare a quel posto.

E così per la stessa ragione il maestro Marco Cappelli, già direttore di una banda privata di Milano, buon musicista, ebbe il dolore di vedersi escluso dall'esame, il Cappelli protesta contro questa ingiustizia e nessuno può dargli torto. Ma perchè non si avvertì nel programma di concorso che non si intendeva tener calcolo veruno dei maestri che non avessero diretto bande militari o municipali? La risposta è agevole: si ommise questa clausola perchè sarebbe stata assurda.

Quando si tratta di conferire un posto dell'importanza di quello di cui qui si parla, si dovrebbero ammettere agli esami i concorrenti tutti quanti, perocchè il vero merito spesso si nasconde anche dove meno si crede, e gli esami sono fatti apposta perchè esso possa riulgere in tutta la sua fulgida luce.

Impedire agli artisti di dar prova dei loro studj, del loro valore, oh per Bacco, questa la è grossa.

Si vuol sapere poi il modo onde si procedè alla nomina del successore del povero Rossari? Ecco come, e trattenga il riso chi può.

Non al merito assoluto, bensì a colui il quale riportò — sommato il numero degli anni e quello dei punti avuti all'esame — il numero minore, e cioè il più giovane!

Non altrimenti si può spiegare se venne preferito al Mantelli — un capomusica d'abilità più unica che rara e celebre nel suo genere — ed all'esimio maestro Sangiorgi — nome carissimo all'arte, essendo egli uno dei più distinti musicisti italiani, — il signor Guarneri.

L'erigendo Istituto Musicale Rossini DI PESARO

Sull'erigendo Conservatorio Musicale di Pesaro sono state emesse molte opinioni in proposito, ed oggi ci par tempo di dire pure la nostra.

Non crediamo noi — Rossiniani dichiarati — di mancare di reverenza al grande maestro giudicando uno sbaglio del Rossini, quello di volere fondare una Scuola Musicale in Pesaro.

Siamo d'avviso che il grande maestro avrebbe potuto ottenere di più, se avesse lasciato il suo patrimonio a qualche Istituto Musicale già stabilito, per esempio, al Liceo di Bologna, del quale il Rossini frequentò le scuole; e allora quest'Istituto sarebbe riuscito il primo forse d'Italia, e l'arte certamente ne avrebbe avvantaggiato. E si noti che avrebbe potuto rendere un gran servizio anche ai Pesaresi, se avesse disposto che una dozzina di quei giovani fossero stati mantenuti a carico del patrimonio.

Invece di tutto questo che succede? La maggior parte di questo patrimonio sarà destinata a pagar bene gl'insegnanti, i quali non possono che far calcolo sull'assegno fisso, perchè quella città al certo non presenta alcuna risorsa. Di più vi sarà la spesa enorme dell'impianto. Intanto già si dice e si conferma che il locale scelto non sia adatto o poco; e qui intanto si faranno spese sopra spese. Se poi si vorrà mantenere il Convitto, quante altre spese maggiori, quanti denari sprecati in spese niente affatto utili all'istruzione! È positivo poi, e tutti ne convengono, che non si potrà avere un Istituto nel quale vi siano tutti gl'insegnamenti; ma converrà, si legge su tutti i giornali, attendere soltanto ad una parte di essi, ma!! però, che questo insegnamento sia compartito coi fiocchi. Molti vorrebbero soltanto l'insegnamento normale del canto: i più vogliono il canto e la composizione. Ma qui casca l'asino! Come si potranno fare buoni cantanti, quando non avranno chi li accompagni, quando non potranno prodursi coll'elemento pratico? Come di-

venteranno compositori gli allievi che non hanno un'orchestra alla quale affidare le loro composizioni, e diventar così abili compositori senza mai aver udito un pezzo solo delle proprie composizioni? E d'altra parte questi allievi compositori come potranno ricevere quelle cognizioni che nascono soltanto coll'audizione dei capolavori di artisti insigni? Ci si potrà dire: consulteranno i lavori di altri autori; ma, sta bene: e intanto, ecco una nuova spesa, quella cioè di una Biblioteca. Nè si dica che i suonatori si potranno avere in quella città, perchè si sa che realmente non ve ne sono. Ci ricorda di un certo artista che aveva cantato al teatro di Pesaro, e lamentavasi dell'orribile orchestra. Egli ci diceva scherzando: Io credo che l'impresario sia stato costretto a mettersi sulla porta del teatro e dire ai viandanti che passavano: Ehi, mi fareste il piacere di venire a suonare il flauto?... il contrabbasso?... Tant'era l'ecceellenza di quell'orchestra!...

Davvero che non ci vediamo chiaro.

Tuttavia il diavolo non è sempre così brutto come lo si dipinge. Chi sa? il caso tante volte fa quello che non sanno fare gli uomini. Ora tocca al Pedrotti prendere delle salutari determinazioni. Sotto gli auspici di un così eminente artista ed incomparabile uomo ci auguriamo tutto ciò che può tornare utile a quell'arte che da Rossini ebbe tanto onore.

Bibliografia Musicale

La musica degli antichi (1). — A molti lettori sembrerà strano che si possa scrivere un'opera in due grossi volumi sulla storia e la teoria di un'arte scomparsa, di cui mancano le opere da analizzare e i documenti che ne espongono i principii didattici. E di fatti che si sapeva finora della musica degli Assirii, degli Ebrei, degli Egiziani, e di tutti gli altri popoli dell'antichità? Che il canto e il suono di certi strumenti erano in grande onore presso loro, ed avevano raggiunto un grado di coltura relativamente elevato. Ecco tutto, e sembrava che non fosse più possibile andare innanzi; ma invece ben altre cose si sono potute sapere. La rivelazione è venuta in questi ultimi anni per opera di Vincent, di Bellermann, di Westphal, a cui si aggiunge ora il lavoro classico di Gevaert. Oggi non è più permesso ignorare l'esistenza dell'arte musicale antica e specialmente della greca; la teoria armonica dell'antichità è sbocciata fuori, la parte ritmica di alcune grandi composizioni drammatiche è ricostituita con sufficiente certezza; la pratica musicale si è spogliata delle nubi che la circondavano, e i caratteri essenziali dell'arte nei suoi diversi periodi sono stati determinati.

Un simile lavoro di critica ricostruzione non poteva a meno di riescire arido nei dettagli, oscuro nella terminologia: Gevaert lo dice. « Da musicista scrivo per musicisti. » Io sono profano alla tecnica di quest'arte e perciò non mi rischierei di seguire le pazienti ricerche della critica moderna su quest'argomento. In un articolo biografico è solo necessario presentare le linee generali, le curiosità, i risultati, i caratteri essenziali di quest'arte fuggevole che ora si è riusciti ad imprigionare. — Questa conquista della critica contemporanea vuole qui il suo posto; dopo aver ricostruito completamente la vita antica, quest'ultimo dettaglio ci fa sentire ancora un lato dell'espansione del sentimento nella vita greca.

Ricordo quello che ha scritto Riccardo Wagner nella sua grande opera sul dramma musicale.

« Non è possibile di riflettere anche superficialmente sulla nostra arte, senza scoprire i suoi rapporti di solidarietà con quella dei Greci. In verità, l'arte moderna non è che un anello nella catena dello sviluppo estetico dell'Europa, sviluppo che ha il suo punto di partenza negli Ellenici. » Tutti gli storici della musica notano di fatti, che mai la musica occidentale ha potuto sottrarsi alle influenze antiche: in tutte le crisi che a intervalli di secoli hanno rinnovato la faccia dell'arte, lo spirito antico si è fatto sentire. Dopo il secolo decimosettimo tutte le rivelazioni nel dramma musicale si riportano all'ideale della tragedia antica: Peri, Gluck e Wagner sono discepoli della musica greca.

Che cosa è dunque questa musica ellenica? Era l'accordo del canto, della poesia, della danza in un'unità armoniosa. In questi tempi dove lo spirito d'analisi non era ancora penetrato nell'umanità, dove il lavoro intellettuale non si era an-

cora diviso in mille scienze, dove la poesia rappresentava da sola tutta la saggezza umana, non si era separato quello che è indiviso nel sentimento: perciò parola, canto, suono, danze, tutto era fuso in una possente unità per la produzione d'un'opera d'arte completa.

Ciò rese possibile uno straordinario sviluppo nell'arte musicale. Si vede passarci innanzi tutti i generi coltivati nell'arte moderna: l'opera seria e la comica, la musica corale, il canto a solo, la musica strumentale e anche il ballo. E quest'arte nella vita pubblica e privata dei Greci teneva un posto più alto di quello che ha presso noi. I Greci non parlano della loro musica che con entusiasmo: Socrate, Platone, Aristotile, l'esaltano come uno dei mezzi più potenti di educazione. Nelle grandi feste religiose e nazionali degli Ellenici, il musico poteva pretendere agli onori più eminenti. La musa di Pindaro celebrava la vittoria di un flautista; i documenti pubblici trasmettevano alla posterità i nomi dei grandi musici, le popolazioni entusiaste elevavano loro statue.

Eppure la musica degli antichi non era così ricca nelle forme tecniche come la nostra: era la monodia, il canto corale in cui la misura legata alla prosodia non presentava che un piccolo numero di combinazioni, in cui tutti cantavano all'unisono: era la sobrietà dell'elemento tecnico, la preponderanza della poesia sull'armonia e la melodia.

Presso noi la musica assorbe in gran parte l'interesse letterario della composizione: il contrario si faceva dagli antichi per i quali la musica non aveva che la missione di svegliare nell'anima dell'uditore il sentimento e le idee proprie a facilitare l'intelligenza perfetta dell'opera poetica, che restava però sempre l'oggetto attorno a cui si aggruppavano tutti gli elementi di esecuzione.

Una tale arte era indubbiamente povera e incompleta di fronte alla nostra: ma perciò non era rozza. Il genio greco creò le forme ritmiche, il principio vitale e attivo della musica antica, le quali forme senza la magia dei timbri e l'effetto attinente dell'armonia, diedero all'arte molte bellezze che a noi sono sconosciute. In quella musica l'Oriente trovò la calma e la pace, la forza e la maestà: per essa lo spirito era trasportato nelle serene regioni dove siede Apollo, il Dio Pitio. L'antichità non ha mai tentato di esprimere coi suoni una vita reale dell'anima. Questo movimento tumultuante, dove la musica moderna trascina la nostra fantasia, questa pittura di lotte e di sforzi, questa immagine di forze opposte che si disputano il nostro essere, era estraneo alle concezioni elleniche.

Lo spirito doveva essere trasportato in una sfera di contemplazione ideale, e là, invece di presentargli lo spettacolo delle sue lotte, la musica lo sollevava ad altezze dove era calma e pace, dove l'uomo trovava una maggior forza d'azione.

Beltà fredda e sterile, subordinazione dell'elemento femminile, mancanza di sensibilità, di romanticismo, predominanza dell'elemento soggettivo, contraddistinguono la musica greca. Non vi è una nota patetica o melanconica. L'espressione che erompe dalla gioia, dal dolore, dall'entusiasmo ripugna al gusto sobrio e delicato della Grecia.

Nè basta che così fosse ristretta l'espressione del sentimento musicale; delle leggi tradizionali le avevano dato un carattere impersonale, quasi astratto: ciascuna composizione aveva i suoi ritmi, i suoi modi, i suoi toni, la sua strumentazione, fissati da regole immutabili. Qual differenza con quella ricerca di originalità, con quella sete di nuovo da cui è divorato l'artista dei nostri giorni! Oggi in tutte le manifestazioni del nostro pensiero e del nostro sentimento dominano le tendenze uscite dallo sviluppo della personalità.

La mancanza di individualismo ha reso la musica greca immutabile attraverso le diverse fasi della sua storia: essa non ha conosciuto quelle rivoluzioni profonde e radicali che due volte per secolo, dopo il risorgimento, mandano a soqquadro la nostra arte e rilegano nell'oblio le opere più applaudite al loro nascere: essa non ha conosciuto le grandezze, le sublimi arditezze della musica moderna, e nemmeno le aberrazioni e le debolezze. Senza quella varietà, profondità e sovrabbondanza di vita che sono le condizioni essenziali di un'arte il cui scopo è di realizzare ciò che vi ha di più intimo, di più vitale in noi, essa non aveva in sé né i germi del progresso, né i bruchi roditori della decadenza. Così è durata lungamente, e degenerata in una musica piena di miticismo, vive ancora in quei canti ambrosiani, le cui note in un tempio gotico riempiono le anime credenti di una soave mestizia. E forse chi non sa se saturo di emozioni violente, dopo di aver portato all'eccesso la sensibilità nervosa, l'arte occidentale non torni allo spirito della musica greca, per chiedergli il segreto

della bellezza calma, semplice, eternamente giovine!

La musica greca ha avuto i suoi creatori e i suoi teorici, le sue scuole e i suoi teatri. I creatori erano gli stessi poeti che, come i trovatori del Medio Evo, armonizzavano le loro composizioni. Ai tempi dell'arte classica, poeta indicava lo scrittore e il compositore. I teorici erano gli spiriti eletti che avevano l'intuizione del bello artistico nelle sue condizioni esteriori, e mentre nei campi della speculazione scientifica correvano a briglia sciolta a rischio di arrivare alle chimere della musica cosmica, nel campo della pratica non consigliavano che lo studio dei grandi modelli e la propria ispirazione. Essi crearono una teoria ritmica di una perfezione ammirabile e una nomenclatura in confronto della quale la nostra appare povera, difettosa, e vaga. Westphal non ha esagerato quando ha asserito che i frammenti di Aristofane son di capitale importanza nell'analisi della costruzione ritmica dei capolavori della musica moderna.

Io vorrei sentire sul piano gli inni di Pindaro e di Saffo colle note con cui Gevaert crede si cantassero alle feste di Minerva; vorrei riprodotte coi nostri strumenti le armonie frigie e le lidie, i canti nazionali, tutta questa musica che sta agli antipodi della nostra, e credo che quelle sublimi composizioni, piene di una solenne mestizia, non potevano avere altra degna interpretazione che quella data ad esse dalla metropea ellenica.

G. SALVIOLI.

SCHERZI EPIGRAMMATICI

L'effetto d'Emilio.

— Sa far di tutto Emilio, eppur fa niente!
— Tu sbagli, caro; annoja chi lo sente.

In bene od in male?

Esclama ognor la prima donna Rosa,
Che un'altra mai trovò a sè stessa uguale.
Or si tratta sapere una sol cosa:
Se intenda dire in bene, oppure in male.

Il dilettante.

Far mal gratuitamente
A chi lo guarda o sente,
Restare un ignorante...
Ed ecco il dilettante.

Un vero maestro dell'avvenire.

Per musica d'avvenire è tal maestro
Oronte, ed ha tant'estro,
Che dell'opere sue, proprio al presente,
Niun ne capisce niente.

E. EVASCHI.

ULTIME NOTIZIE

L'Amleto del maestro A. Thomas ebbe la sera del primo aprile al Politeama di Genova quelle liete accoglienze che è solito a incontrare dovunque viene rappresentato. Intorno a codesto avvenimento artistico ci si scrive:

« L'esito dell'Amleto, al Politeama di Genova, fu oltre ogni previsione felicissimo. L'esecuzione stupenda per parte del baritono Lehry e della signorina Donadio. Frigorosi applausi ed ovazioni veramente entusiastiche s'ebbero il primo e la seconda nelle parti salienti. La musica, fina, elegante, dotta senza astruserie, profondamente filosofica, fu gustata e tanto più gustata in quanto che l'interpretazione fu assolutamente di prim'ordine, specie la vocale.

« Le chiamate al proscenio d'Amleto e di Ofelia furono moltissime; ed in ultimo fu evocato anche il direttore M. Riboldi. Teatro pieno, pubblico scelto ed imparziale, non ebbe nè prevenzioni ostili nè favorevoli; il favore dell'uditorio fu conquistato palmo a palmo sia dalle bellezze dello spartito, sia dal risalto datogli dagli interpreti. Messa in iscena assai decorosa; e per una stagione morta come questa puossi addirittura chiamarla di lusso: cori ed orchestra giovarono non poco a rilevare la bontà complessiva di tutto l'assieme.

« Eccellente Regina la signora Mei, cui non mancarono applausi specialmente al duetto con Amleto.

« È uno spettacolo riuscito e che chiamerà continuamente molte persone. »

(1) Gevaert: *Histoire de la musique dans l'antiquité* (2 volumi, Gand, 1881).