IL TEATRO ILLUSTRATO

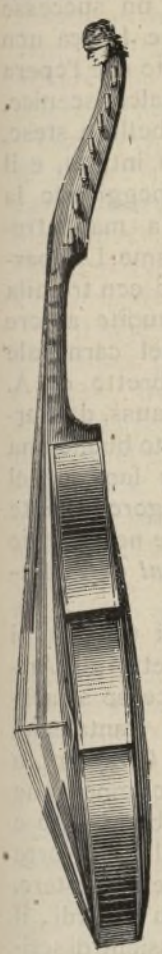
PREZZI D'ABBONAMENTO:

Franco di porto nel Regno. . . .	Anno L. 6 —	Sem. L. 3 —
Alessandria, Susa, Tunisi, Tripoli.	» » 7 —	» » 3 50
Europa e America del Nord . . .	» » 8 —	» » 4 —
America del Sud, Asia, Africa . .	» » 10 —	» » 5 —
Austr., Chili, Bol., Panama, Parag.	» » 12 —	» » 6 —

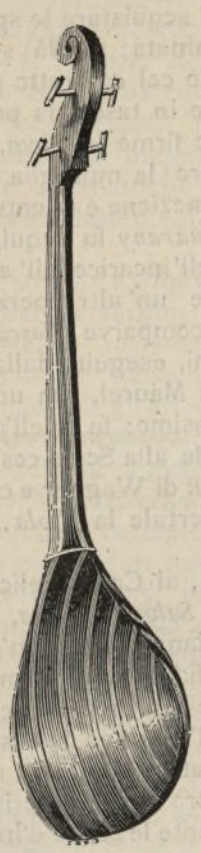
Un numero separato Cent. 50 in tutta Italia.

Anno I. — Agosto 1881. — N. 8.

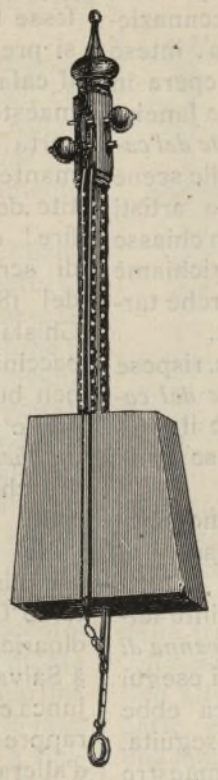
EDOARDO SONZOGNO
EDITORE
Milano. — Via Pasquirolo, N. 14.



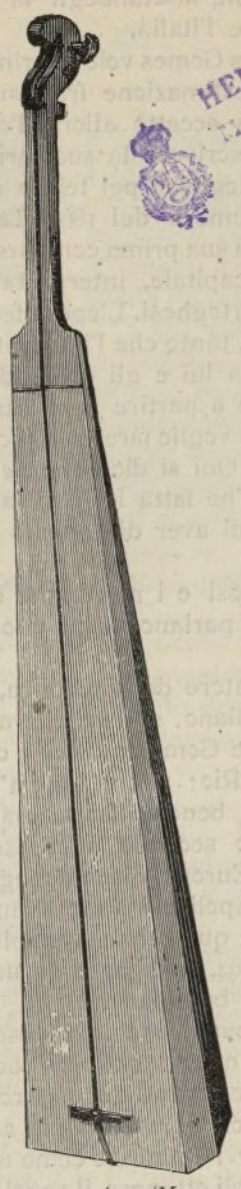
Viola d'amore.



Rebecca.

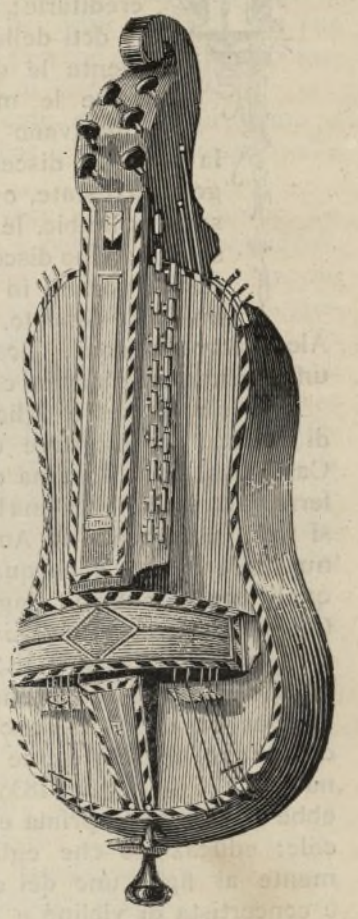


Rebab dei poeti.



Tromba marina (Monocordo).

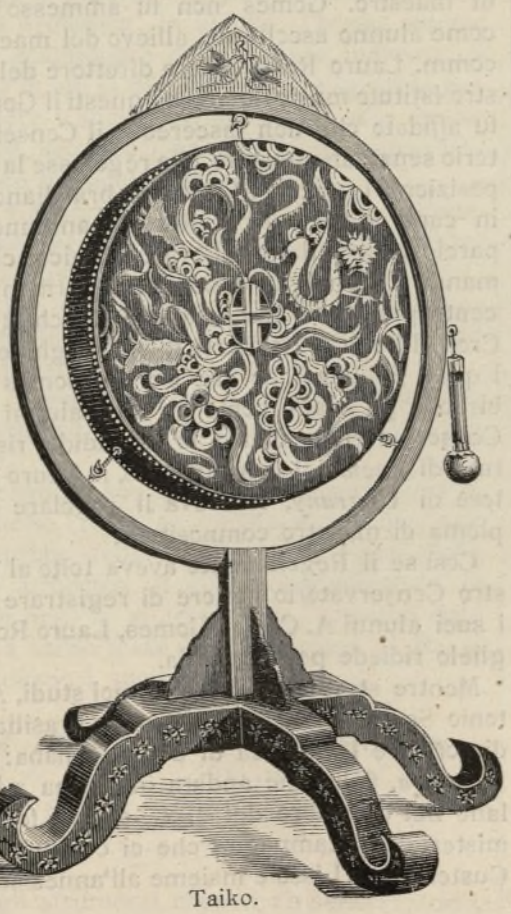
Darabukka.



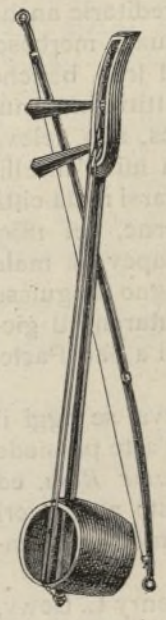
Ghironda.

Arciviola.

Violino sordino.



Taiko.



Ravanastron.

Viola da gamba.

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI MUSICA IN MILANO. — *(Disegni del signor Arturo Foà).*

A. CARLOS GOMES

I fisiologi asseriscono, e sembra provato dai fatti, che non soltanto molte malattie sono ereditarie; ma lo sono anche le doti della mente, specialmente le doti artistiche, e, come le malattie gentilizie aggravano mano mano che la progenie discende, se non vengono arrestate, o modificate da un sano connubio, le doti della mente si sviluppano discendendo, o ponno essere portate in una famiglia da un felice innesto. Torquato Tasso, Alessandro Manzoni, Gioacchino Rossini e un gran numero d'uomini celebri, lo provano.

A. Carlo Gomes è figlio di un maestro di musica, già direttore della cappella di Campinas, città lontana diciassette ore di ferrovia da Rio Janeiro; una bagattella quando si tratti di distanze in America. Don Emanuel Josè Gomes ebbe quattro mogli, fra le quali donna Fabiana Jaguary, madre di Carlos, l'autore del *Guarany*. Don Emanuel Josè, può meritarsi il titolo di patriarca, perchè dalle sue quattro mogli ebbe trentun figli, de' quali ora ne sono viventi soltanto cinque: tre maschi e due femmine. Carlos nacque l'11 luglio del 1839 in Campinas ed ebbe dal padre la prima educazione musicale; educazione che egli dava generalmente ai figli, uno dei quali, don Josè, è concertista di violino e maestro di cappella in patria, al posto lasciato vacante dal padre. Ma nei Gomes di Campinas non sembra soltanto ereditaria l'arte dei suoni, è, a quanto pare e diremo, ereditario anche l'amore ardente, diremmo quasi morboso, ai propri figli. Don Emanuel Josè, benchè vedesse una straordinaria attitudine musicale nel suo piccolo Carlos, non voleva staccarsi in nessun modo da lui: l'intelligenza di Carlos doveva affogarsi nella città di Campinas. Ma un bel giorno, nel 1859, gli amici di casa, ai quali sapeva a male che un così promettente ingegno languisse in quella piccola cerchia, ajutarono il giovinetto a fuggire ed a recarsi a San Paolo, capoluogo della provincia.

È a questi amici che si deve se oggi il Brasile ha il suo maestro e l'arte possiede il *Guarany*, la *Fosca*, il *Salvator Rosa*, ed ha speranze di aver ben presto altri lavori che onorino il maestro, la melodrammatica, il paese.

Grazie, dunque, al signor Henry L. Lewy, concertista di clarino, e al signor dottor Teodoro Langgard, distinto dilettante di musica, i quali divinarono il maestro, lo trassero dalle morte acque di Campinas e lo avviarono pei floridi sentieri della grande arte rappresentativa!

A San Paolo, il giovane fuggiasco, si distinse ben presto fra i suoi compagni e alla fin d'anno, una seconda congiura, e questa volta degli stessi studenti, non gli permise di rimpatriare; ma lo avviò a Rio Janeiro, la capitale, raccomandato ad un alto personaggio, il consigliere Albino Josè Barbosa de Oliveira, il quale trovò mezzo di far entrare il giovine musicista nel Conservatorio di Rio, ove studiò contrappunto sotto il maestro Gioacchino Giannini. Là compose una *Cantata*, che venne eseguita nella Cappella di Santa Croce dei militari, destando un entusiasmo così vivo che l'imperatore don Pedro II volle conoscerne l'autore e lo esortò a recarsi in Europa, per completare i suoi studii, lasciandogli la scelta fra la Germania e l'Italia.

Ma Carlos Gomes voleva prima acquistarsi maggiore estimazione fra i suoi connazionali e non accettò allora l'offerta, inteso com'era a scrivere la sua prima opera in lingua portoghese pel teatro di Rio Janeiro e, il 4 settembre del 1862, *La notte del castello* fece la sua prima comparsa sulle scene di quella capitale, interpretata da artisti italiani e portoghesi. L'opera fece un chiasso da non dire, tanto che l'imperatore richiamò il maestro a lui e gli domandò perchè tardasse tanto a partire per l'Europa.

— Perchè voglio fare un'altr'opera, rispose il maestro. Qui si dice che *La notte del castello* non l'ho fatta io; non lascerò il Brasile prima di aver dimostrato che so farne un'altra!

Gli invidiosi e i mettimale ci sono dappertutto e parlano tutti uno stesso linguaggio.

Don Salvatore de Mendonça, distinto letterato brasiliano, scrisse allora *Giovanna di Fiandra*, che Gomes musicò e che si eseguì nel 1863 a Rio: anche quest'opera ebbe buon esito, benchè fosse male eseguita. Dopo questo secondo successo il maestro partì per l'Europa, diremo meglio, per l'Italia, e fra Napoli e Milano avendo scelta la nostra città, qui venne a stabilirsi nel febbrajo del 1864, sussidiato da una pensione del governo brasiliano.

Ma poco mancò non accadesse per Gomes pressapoco quello che era accaduto per Verdi. I regolamenti del nostro Regio Conservatorio non permettevano ad uno straniero d'esservi ammesso come alunno interno, e quindi di ottenere il regolare diploma di maestro. Gomes non fu ammesso che come alunno ascoltante, allievo del maestro comm. Lauro Rossi, allora direttore del nostro Istituto musicale; ma da questi il Gomes fu affidato che non lascerebbe il Conservatorio senza un attestato, che regolasse la sua posizione in faccia al governo brasiliano; e in capo a tre anni il Rossi mantenne la parola al prediletto allievo ed amico, chiamando a consiglio i docenti di armonia e contrappunto: il Mazzucato, il Ronchetti, il Croff, il Bona, il Boniforti, il Quarenghi, ecc., i quali deliberarono che Carlos Gomes subirebbe gli esami come gli altri alunni del Conservatorio, e dietro lo splendido risultato di questi, il 6 luglio 1866, il futuro autore di *Guarany*, riceveva il regolare diploma di maestro compositore.

Così se il Regolamento aveva tolto al nostro Conservatorio l'onore di registrare fra i suoi alunni A. Carlos Gomes, Lauro Rossi glielo ridiede per altra via.

Mentre stava compiendo i suoi studi, Antonio Scalvini incaricò il giovane brasiliano di scrivere la musica di una sua fiaba: *Se sa minga*, fiaba che andata in iscena a Milano nel dicembre del 1866, dopo i foschi misteri della campagna che ci condusse a Custoza ed a Lissa e insieme all'annessione della Venezia, divenne popolare. *(Se sa minga* nel dialetto milanese vuol dire: *non si sa)*.

La bella musica scritta dal Gomes, la popolarità che diede tosto al suo nome, gli apersero le porte del teatro alla Scala, ove si presentò il 19 marzo 1870, col *Guarany*, eseguito dalla Sass, da Villani, da Storti, da Maurel e da Coloni, con un successo così completo che la editrice Lucca non aspettò ad acquistare lo spartito che l'opera fosse terminata; ma là sul palco scenico, si presentò col contratto già bello e steso, il calamajo in tasca, la penna intinta, e il maestro lo firmò in piedi, appoggiando la carta contro la muraglia, colla mano tremante d'emozione e di entusiasmo. Lo spartito del *Guarany* fu acquistato con tremila lire! e coll'incarico all'applaudito autore di scrivere un'altr'opera. Nel carnovale del 1873 comparve *Fosca*, libretto di A. Ghislanzoni, eseguita dalla Krauss, da Barbaccini, da Maurel, con un esito buono, ma non buonissimo: fu quell'anno famoso nel quale cadde alla Scala così fragorosamente il *Lohengrin* di Wagner e cadde nel silenzio più che mortale la *Viola Pisani* di E. Perelli.

Nel 1874, al Carlo Felice di Genova, si eseguisce *Salvator Rosa*, libretto di Antonio Ghislanzoni, con un successo straordinario, affidato alla Romilda Pantaleoni, a Salvatore Anastasi, a Leone Giraldoni, a Junca e nell'autunno dello stesso anno viene rappresentato alla Scala, con buon esito e d'allora entrò nel repertorio italiano e corre onorevolmente le scene d'Italia e dell'estero. Lo spartito venne acquistato da Ricordi, il quale diede all'autore la commissione di scrivere un'altr'opera. Nel 1876 ricompare *Fosca* alla Scala, con qualche cambiamento al secondo atto e vi ottiene un magnifico successo. A nostro parere *Fosca* è sinora il capolavoro di Gomes. Nel 1878 è *Maria Tudor*, libretto di E. Praga, che compare alla Scala... e cade. Sin dalle prime note del *Preludio*, il pubblico dà segni di impazienza, era in quello stato di nervosità che alcune volte l'ha fatto meno giusto nel suo verdetto. *Maria Tudor*, con qualche modificazione, attende la rivincita e speriamo e crediamo che l'avrà! Ora il maestro sta scrivendo una nuova opera, alla quale auguriamo il successo del *Guarany*.

Fra le composizioni minori del Gomes vanno pur menzionati l'*Inno* per l'Esposizione di Filadelfia e gli *Inni* scritti per il centenario di Camöens a Rio ed a Bahia che furono accolti con grande favore.

Nel 1880, chiamato con vivissime istanze da' suoi compatrioti, formata una compagnia di canto, partì pel Brasile, ove fece eseguire le sue opere a Pernambuco, Bahia, Rio Janeiro, San Paolo. Il suo viaggio fu un trionfo cesareo. Quando il battello a vapore *Guadiana* arrivò davanti a Rio, più di cinquemila persone in piccoli battelli a vapore, o in scialuppe, pavesate a festa, erano in mare ad accogliere il maestro brasiliano; la città per molti giorni fu a rumore: le notti si allumavano i fuochi artificiali; le società musicali fecero a gara a rallegrare i pranzi, le cene, le veglie offerte al maestro, il quale nei mille brindisi che fece, portò sempre il suo saluto affettuoso all'Italia, la sua seconda patria! Il teatro di Rio volle avere

per ornamento delle sue sale le statue di *Pery* e del *Cacico*, e sono quelle che oggi ammiriamo alla nostra Esposizione di Belle Arti. L'imperatore, don Pedro, gli accordò il grado di commendatore e gliene diede le insegne, colla stella in brillanti. I suoi concittadini di Campinas gli donarono una grande e bellissima medaglia d'oro con fermaglio in brillanti e rubini; la società operaja italiana di quella città volle pur essa donare una medaglia d'oro con nastro tricolore all'autore di *Salvator Rosa*.

Gomes ripartì per l'Italia carico d'onori, di denaro e di doni preziosi, artistici, che egli conserva nella sua magnifica villa a Maggianico, dove appena dopo il *Salve* dell'atrio, vi è in grossi caratteri sul pavimento: *Pro Brasilia*.

Se il maestro è stimato e simpatico, l'uomo lo è ancor più. Natura vergine, impetuosa, nervosa, irascibile, è insieme generosa, schietta, senza rancori. Nessun vestigio in lui di quel male che rode gli artisti: l'invidia. L'annuncio che un suo collega ha riportato un successo, lo riempie di gioja come se il successo fosse suo. Nel conversare è allegro, espansivo, immaginoso, cordiale. Nella sua villa chi è meno padrone di tutti, è lui. Su un magnifico terrazzo lo si vede spesso estatico a contemplare il cielo e la natura; la natura così bella e varia in quell'incantevole riviera: il Resegone, a tergo; il monte Baro, davanti; Lecco col monte San Martino e la Grigna meridionale, a destra; il lago d'Olginate e l'ampia valle dell'Adda, a sinistra. Egli ha battezzato quel suo lembo di paradiso: *Villafiori* e rimpinza il giardino di ogni sorta d'alberi e di fiori, con quella specie di febbre che mette in ogni cosa e che non gli lascia misura.

Quando compone, si chiude nel suo studio, come un baco nella cóccola, e lavora, lavora colla foga di un condannato a far presto e, come a dire, scrive l'opera tutta d'un fiato, sicchè divien sparuto, come uscisse di malattia. Questo suo amore impetuoso, caldo, morboso per la sua musa, l'ha pel suo Carletto, il figlio rimastogli, poichè uno lo perdette a Genova e n'ha sempre il cuore ferito.

Là, nella sua villa, col suo Carletto, fra i fiori, gli uccelletti, le are, i pappagalli, egli vede la sua patria, e perchè il ricordo sia più caro e pungente, voi bevete l'acqua negli *alcarasas*, vi dondolate nelle amache appese, posate i piedi sulle pelli di jaguar, o raccapricciate alla vista delle spoglie di un immane serpente, il *Sucury*, lunghe parecchi metri, grosse quanto un uomo; il *Sucury*, terrore della provincia brasiliana di Mato-grosso.

Volete una prova del come Gomes ami il suo Carletto? Il maestro usa portare i capelli lunghi: le signore di Rio lo avevano pregato di lasciar loro in memoria qualche ciocca de' suoi capelli; anzi una mano gentile e forse cara, al desiderio aveva aggiunto l'atto, quando il Carletto prorompe in pianto perchè si tagliano i capelli al suo papà.... e il desiderio delle signore di Rio è ancora un desiderio e la mano gentile e forse cara, ha prese invano le forbici.

RODOLFO PARAVICINI.

ESPOSIZIONE
internazionale di musica

III.

La *Tromba marina*, o *Monocordo*, di forma esagona molto allungata, con cassa armonica, come tutti gli strumenti a corde, è oggi affatto fuori d'uso, ma nel secolo XVI era molto in onore, e persino le claustrali non isdegnavano d'incurvarsi su di essa, dietro le griglie delle cantorie dei monasteri, dove, per temperare l'austerità della vita monastica, si cantava e suonava a mattutino, a vespro ed a compieta i madrigali profani, ai quali, o bene o male, si erano adattate parole sacre.

La tromba marina prendeva questo nome perchè il suo suono assomigliava a quello della tromba propriamente detta.

Il ponticello della tromba marina non aderiva alla cassa armonica che da una sola parte, essendo l'altra sospesa e munita di una lamina metallica vibrante liberamente, la quale conferiva allo strumento un timbro caratteristico, sebbene non sempre il più gradevole.

Anche il Lavoix ci apprende, coll'autorità del Mersenne, che l'uno dei due piedi del ponticello era libero, e che nel vibrare sfiorava la cassa armonica, producendo un suono alquanto affine a quello della tromba. Al nome di *Tromba* aggiungevasi l'epiteto di *marina*, perchè, secondo il nostro Bonanni, questo strumento lo si usava sulle navi. — Lungo il manico e la parte superiore della cassa armonica, in alcune *Trombe marine* sono scaglionate delle lettere indicanti il punto in cui si doveva premere la corda per ottenere i suoni corrispondenti alle stesse lettere, secondo i principii della antica notazione musicale letterale.

Al Conservatorio sono raccolte diverse *Trombe marine*, e in quella esposta dal Bertini, l'illustre professore di pittura nell'Accademia di Brera, — strumento appartenente all'epoca del Risorgimento, — sono segnate difatti alcune lettere.

La *Tromba marina* si suonava coll'arco. In processo di tempo venne armata di più corde.

Secondo l'*Annuario* del Conservatorio di Brusselle (1879), su questo strumento, non si sarebbe fatto uso che dei suoni della serie armonica. Il suono fondamentale (*a vuoto*) non lo si impiegava, cosicchè dato che la corda fosse stata accordata al *Do*$_1$ si ottenevano i suoni seguenti:

Sol	*Do*	*Mi*	*Sol*	*Si bemolle*	*Do*
3	4	5	6	7	8
Re	*Mi*	*Fa*	*Sol*		
9	10	11	12		

Degli strumenti esposti al Conservatorio, molto curiosa è la forma del *Ravanastron*, dell'isola di Ceylan, sorta di violino primitivo.

È un cilindro di sicomoro forato da ambe le parti e ridotto allo spessore di non più di due centimetri. — In uno dei lati è tesa una pelle di gazzella, o di serpente boa. È fornito di due corde di intestini di gazzella. L'arco è di bambù, flessibile e ricurvo per la tensione dei crini attaccati alle sue estremità. Se ne servono in particolare i monaci mendicanti di Budda.

Questo strumento deve il suo nome a Ravana, il celebre gigante indiano dalle dieci teste!

Il *Rebab* è invece un violino arabo. Se porta due corde è detto *Rebab dei cantori*, se non ne ha che una sola vien denominato *Rebab dei poeti*, e serve a questa specie di rapsodi a sostenere l'intonazione della voce nei loro estemporanei e immaginosi racconti. La sua forma trapezoide può aver suggerito a Savart la nuova forma di violino, della quale vedesi un esemplare nella bella raccolta Krauss.

Esistono più sorta di *Rebab* descritte dal Villoteau, dal Fétis, dal Chouquet, dal Mahillon e da altri.

Abbiamo ammirato fra tanti cimelii della storia musicale raccolti nel Conservatorio, i discendenti del *Rebab*, e, cioè, le *Ribeche* a tre corde, dal suono secco, agreste, — strumenti che vedonsi effigiati in parecchi bassorilievi del secolo XIII.

Dal *Cruth*, pure a tre corde, ma — a quanto pare — dovuto al Nord dell'Europa, ebbe origine la numerosa famiglia delle *Viole*, le quali prendevano più nomi, secondo il modo con cui si teneva dal suonatore l'istrumento.

Talchè si aveva la *viola da spalla*, la *viola da braccio*, la *viola da gamba*, ecc.; strumenti trasformatisi, coll'andare del tempo, così da costituire l'odierno quartetto d'arco (1). Al Conservatorio sono raccolti strumenti d'arco di grandissimo valore dovuti agli Amati, allo Stradivarius, al Guarnerius e ad altri non meno famosi fabbricatori.

Gli strumenti della famiglia delle viole si distinguono pel loro gran numero di corde e pel largo manico. Diamo il disegno di un'*Arciviola* (viola grande) e di una *Viola da gamba*, entrambe riccamente fornite di corde di minugia. L'*Arciviola* era anche chiamata *lira* o *lirone*, notevole per le sue molte corde, la brevità e larghezza del manico. La viola da gamba del Conservatorio della quale il lettore può vedere il disegno nella tavola degli strumenti in prima pagina, è fornita di quattordici corde, una parte delle quali poste sull'ampio manico, munito di sette tasti, e una parte sul manico senza *tastatura*.

La *Viola d'amore* era *armata* di sette corde di budella e di quindici metalliche vibranti per simpatia con quelle del primo ordine

Nel museo Krauss e nella collezione Arrigoni vedonsi esemplari di *Viole d'amore* della più bella eleganza.

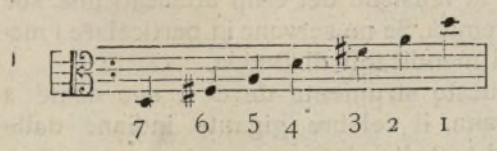
Altre *Viole d'amore* non hanno che sette corde principali e sette vibranti per simpatia, ed accordate all'unisono di quelle.

(1) Esisteva una *Viola bordone* fornita di 7 corde di budella, che si suonavano coll'arco, e di 16 corde d'acciajo che si pizzicavano. Sebastiano Bach scrisse molta musica per una viola che portava l'epiteto di *pomposa*.

Meyerbeer, negli *Ugonotti*, ha ricavato un eccellente partito da questo strumento oggi pressochè obbliato.

Una preghiera eseguita da un certo numero di queste viole, divise a più parti, secondo Berlioz, dovrebbe produrre un effetto stupendo e nuovo.

L'accordatura della viola d'amore presenta i suoni dell'accordo di *Re maggiore*.



Gli strumenti a doppio ordine di corde ebbero origine dalla *Sarungia* degli Indiani. Questo principio passò dall'India in Persia, dalla Persia in Turchia, in Ungheria, in Boemia (nel secolo XVII) e finalmente in Germania e negli altri paesi d'Europa.

Fra le curiosità concernenti gli strumenti d'arco, è da citare un piccolo violino della collezione Arrigoni, finamente lavorato, e chiamato in Francia *Pochette*, e *Taschengeige* in Germania. Serviva ai maestri da ballo. In Italia prendeva il nome di *violino sordino*.

Il dosso, che è pentagonale, si restringe verso il manico, il quale sembra essere la continuazione della cassa armonica. Rammenta la forma della *giga*, strumento popolare in Francia nel medio evo, e chiamato anche *rebec*.

Clapisson impiegò la *pochette* nell'opera comica *Les trois Nicolas* (1858).

Proseguendo nella rassegna degli strumenti esposti al Conservatorio, ferma l'attenzione del visitatore una *Ghironda* della collezione Arrigoni, un vero miracolo di fabbricazione, e molto notevole per le sue belle e ricche intarsiature in avorio e tartaruga. Appartiene al 1735.

La Ghironda è strumento antichissimo ed ebbe molti perfezionamenti e molti nomi, quali *organistrum, vielle, chifonie, lira rustica, ribeca a ruota, viola da orbo*, ecc. Godè il massimo favore nel passato secolo, e per essa scrissero egregi maestri. Esistono anche metodi speciali di Bouin, di Corrette e di altri. Ve ne erano anche in forma di liuto e di chitarra. Di solito ha sei corde di budella; quattro si trovano lungo il manico in una cassa rettangolare, e vanno a terminare in una cordiera posta al basso dello strumento. Le due prime corde sono chiamate *cantini*, la terza, *tromba*, la quarta, *mosca*. Le altre due sono tese fuori del manico e si chiamano il *gran bordone* (quella a sinistra) e il *piccolo bordone* (quella a destra). Le sei corde poggiano su di una ruota posta in movimento dalla mano destra coll'ajuto di un manubrio. L'orlo di questa ruota (messa di traverso e vicino alla cordiera) essendo cosparso di colofonia, produce, con lo sfregamento, il movimento vibratorio delle corde.

Alla destra della cassa, che, come si è detto, racchiude i due *cantini*, la *tromba* e la *mosca*, si trova la *tastiera*, formata di tasti neri e di tasti bianchi, disposti come quelli del pianoforte. Abbassando colle dita della mano sinistra i tasti, questi premono leggermente i due *cantini* ad un tempo; la loro lunghezza vibratoria è così diminuita della intera porzione di corda compresa fra il capotasto superiore e il punto di pressione.

I due *cantini* si accordano all'unisono del *sol* in seconda linea nella chiave di *sol*, e i ventitre tasti forniscono la successione racchiusa dal *sol diesis* vicino all'anzidetto *sol* naturale, sino al secondo *sol* sopra il rigo nella chiave, s'intende bene, di *sol*.

La *tromba* e la *mosca* sono destinate a far udire dei suoni *tenuti*, e la loro intonazione è variabile, secondo il tono del pezzo che si vuol eseguire. In generale, i suoni tenuti sono la *tonica* e la *dominante*.

Chiudiamo l'odierno articolo con alcune parole intorno ai due strumenti a percussione, entrambi esotici, dei quali vedesi l'iconografia nella nostra tavola.

Il primo è un *Taiko* giapponese, specie di tamburo appeso in mezzo a un cerchio di legno; strumento il quale, come il *Tam-tam* dei Chinesi, crediamo serva per le cerimonie religiose. Percosso coll'apposito battitojo, manda un suono cupo, sinistro, funereo. La pelle è ricoperta di disegni strani e di simboli per noi incomprensibili. Come tutti gli strumenti giapponesi, questo Taiko è una maraviglia di pitture e di lavorazione. Fu esposto, con altri preziosi strumenti, dal conte Passalacqua.

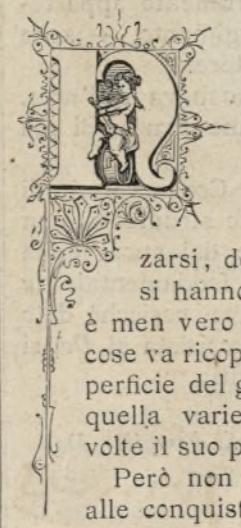
I popoli orientali, tutti senza eccezione, ignorano affatto l'armonia simultanea dei suoni; ma poichè la melodia ha pur d'uopo di un *accompagnamento*, essi ricorrono agli strumenti crustici; così fra gli Indiani, i Persiani, i Turchi, gli Arabi, come fra gli antichi Fenicii, i Caldei, gli Assirii, gli Ebrei, gli Egiziani e i Greci troviamo una ricca suppellettile di agenti sonori a percussione: piatti (*Cymbalum*), crotali, sistri, campanelli, *gongs* del culto braminico, castagnette delle Almée d'Egitto e d'Arabia e delle Bajadere indiane, i vari tamburi, quali il Bendyr, il Tabil turk, il *Darabukka*, ecc., ecc.

Il *Darabukka* è per l'appunto il secondo strumento crustico del quale presentiamo il disegno per la singolarità della sua forma.

Il suono della Darabukka, monotono, dal ritmo invariabile, di una figurazione uniforme e di una semplicità primitiva, accompagna le melanconiche e rifiorite canzoni delle donne arabe, egiziane e turche.

A. Galli.

LA MUSICA DEGLI INDIANI



Non vi ha dubbio che la musica europea — come ogni altra civile manifestazione dei popoli dell'antico continente, — è destinata ad universalizzarsi, del qual fatto ogni giorno si hanno prove novelle; ma non è men vero che l'uniformità in tutte cose va ricoprendo sempreppiù la superficie del globo, non senza danno di quella varietà che ne formava altre volte il suo più attraente caratterismo.

Però non tutto ha ceduto innanzi alle conquiste dello spirito europeo, e in molti luoghi possiamo ancora trovare arti che tanto organicamente, quanto esteticamente si allontanano dalle nostre.

E così è della musica indiana.

Mercè gli scritti comunicati al signor Mahillon, conservatore del museo strumentale del Conservatorio di Brusselle, dal Rajat Surindro Mohun Tagore, presidente della Scuola di musica del Bengala, a Calcutta, siamo in grado d'informare i nostri lettori intorno alla musica di quel lontano paese.

Oggi che la letteratura sanscrita acquistò fra noi non poche simpatie, riesciranno grate, nutriamo lusinga, alcune nozioni sulla musica di un popolo portato quanto altro mai per le arti ideali.

La musica degli Indiani di raro oltrepassa i limiti compresi fra tre ottave, o meglio tre eptacordi, *saptakas*. I suoni della loro scala tipica, *sharja-grâma*, che corrispondono abbastanza esattamente a quelli della nostra scala maggiore, sono distinti coi termini seguenti: *sharja* = do; *rishabha* = re; *gândhâra* = mi; *madhyama* (mediana, *mese*) = fa; *pancama* (quinta) = sol; *dhaivata* = la; *nishâda* = si. Nella solmisazione, si sostituiscono a queste note le loro sillabe iniziali:

sâ ri ga ma pa dha ni.

La scala dei suoni si racchiude ordinariamente in tre ottave — grave, tipica e acuta.

Questi limiti sono talvolta oltrepassati senza scrupoli nella musica strumentale, quando si trascrive della musica europea.

Il *sharja* dell'eptacordo-tipo, *madhya saptaka* — che si *nota* con sette lettere del loro alfabeto, — è assimilato, dai musicisti del Bengala, al nostro do_3. Ma questa assimilazione non è che approssimativa, perocchè gli Indiani non hanno alcun regolatore fisso per l'altezza dei suoni. L'eptacordo grave, *mandra saptaka*, s'indica colle stesse lettere di quello medio, ma un punto è posto al disotto di ciascuna di esse. Se si volesse discendere alla seconda ottava al disotto dell'eptacordo-tipo, si porrebbero due punti al disotto del segno.

Le lettere che designano i suoni dell'eptacordo acuto, *târa suptaka*, portano superiormente un punto; due punti significherebbero dei suoni posti due ottave al disopra della scala-tipo.

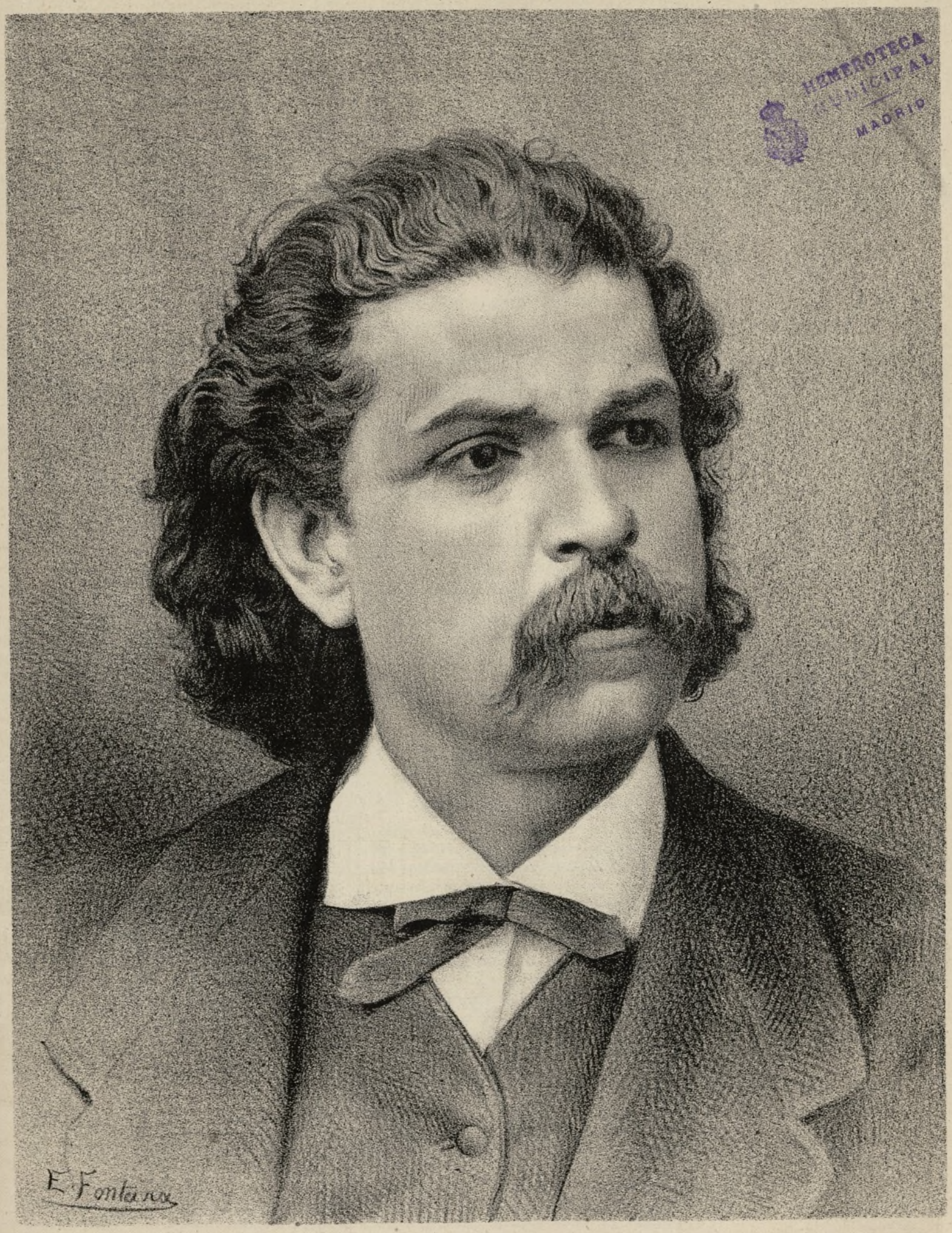
I teorici indiani dividono la loro scala in 22 intervalli minimi, chiamati *sruti*. Secondo il loro calcolo, che sembra essere arbitrario, il semitono si compone di due *sruti*; l'intervallo di tono ne ha ora tre (il nostro tono minore, 9 : 10) ora quattro (il nostro tono maggiore, 8 : 9). Ecco come essi stabiliscono la divisione della loro scala.

Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
Tono magg.	Tono min.	Semi-tono	Tono magg.	Tono magg.	Tono min.	Semi-tono	

0—1—2—3—4—5—6—7—8—9—10—11—12—13—14—15—16—17—18—19—20—21—22

Non esiste il corista (*diapason*) regolatore fra gli Indiani; e per ciò la notazione del tono assoluto è loro estranea, come lo era pei nostri musicisti del medio evo.

Però la modulazione li costringe, appunto come facciamo noi, ad alzare o ad abbassare certe note, allorchè la tonica cambia, affine di ritrovare gli intervalli della scala-



A. Carlos Gomez

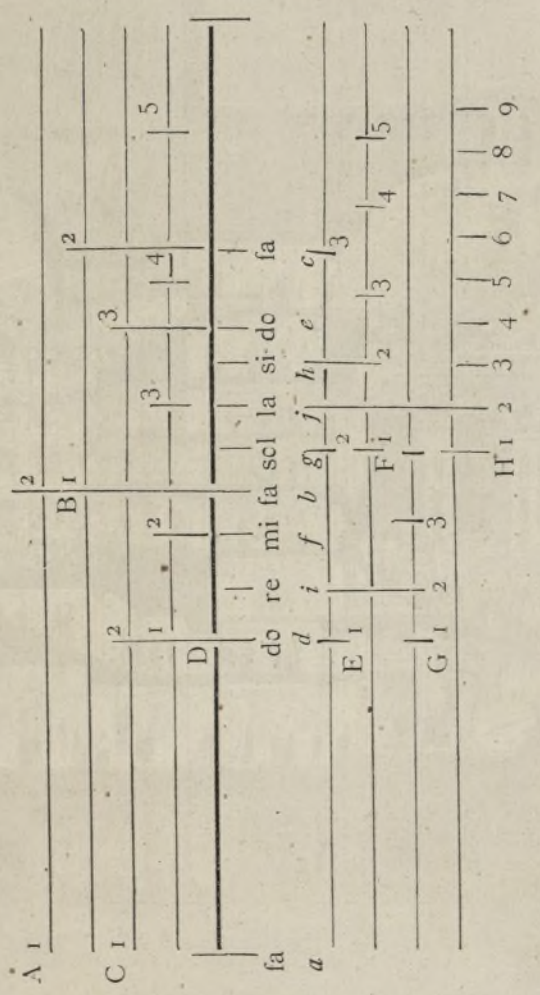
tipo fra i gradi della scala trasportata. Di qui la necessità dei segni di alterazione, che sono, come i nostri, in numero di due, i *komalas* (Δ), che equivalgono ai nostri *bemolli*, e i *tivras* (Γ), che hanno la stessa proprietà dei nostri *diesis*.

Quando il segno del *komala* è sormontato da un piccolo cerchio, in tal caso egli designa *un suono abbassato più di un semitono*, ciò che i teorici indigeni chiamano *ati-komala (very flat)*. Non si riscontra che innanzi al *ri (re)*. Il segno corrispondente applicato al *tivra*, non sembra essere stato imaginato che per il solo bisogno delle speculazioni teoriche.

Il *komala* si applica ai suoni *ni, ga, dha, ri (si, mi, la, re)*, il *tivra* al suono *ma (fa)* solamente; cosicchè gli Indiani, oltre la scala naturale e quella con un *diesis*, posseggono delle scale ad uno, a due, a tre ed a quattro bemolli. La scala cromatica, che si deve tradurre colle note europee *do re ♭ re ♮ mi ♭ mi ♮ fa fa ♯ sol la ♭ la ♮ si ♭ si ♮ do*, porta nell'India il nome di *vikrita swara-grâma*.

Ecco la *regola* antica, coll' ajuto della quale si determina ciascuno dei gradi della scala indiana, la *sharja-grâma*, regola che, a quanto sembra, risale a remotissima antichità.

Divisione della corda sonora.



A (1). La corda della *vînâ*, — accordata al *fa* (*a*), — la si divida in due parti eguali e si appoggi il dito alla metà; la parte di destra, rimasta libera, darà l'ottava superiore, il *fa* (*b*).

B. Dividete la metà di destra in due parti eguali; il restante della corda, alla destra di questa nuova divisione, darà l'ottava superiore del *fa* (*b*), cioè *fa* (*c*).

C. Dividete l'intera corda in tre parti eguali, e si otterrà al primo terzo (1) *do* (*d*), quinta superiore di *fa* (*a*); al secondo terzo, *do* (*e*), ottava del *do* (*d*). Si noti che il posto del *fa* (*b*) è esattamente nel mezzo dei punti che danno *do* (*d*) e *do* (*e*).

D. Dividete la corda a partire dal punto *do* (*d*) in cinque parti eguali; il primo quinto a partire dal *do* (*d*) indica il posto del *mi* (*f*).

E. Dividete la corda a partire dal punto *do* (*d*), in tre parti eguali; il *sol* (*g*) sarà al primo terzo, a partire dal *do* (*d*).

F. Dividete la corda, a partire dal punto *sol* (*g*), in cinque parti eguali; il *si* (*h*) si troverà al primo quinto, a partire dal *sol* (*g*).

G. Dividete la parte della corda compresa fra i punti *do* (*d*) e *sol* (*g*) in tre parti eguali; il *re* (*i*) si troverà al primo terzo.

H. Dividete la corda a partire dal *sol* (*g*) in nove parti eguali: il *la* (*j*) si troverà al primo nono a destra, a partire dal *sol* (*g*).

I suoni *do* (*d*), *re* (*i*), *mi* (*f*), *fa* (*b*), *sol* (*g*), *la* (*j*), *si* (*h*), *do* (*e*) rappresentano l'intonazione esatta di ciascuno dei gradi dell'antica scala tipica, *sharja-grâma*. Ecco la sua formola:

Scala Indiana.

$$1 \quad \frac{9}{8} \quad \frac{5}{4} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{27}{16} \quad \frac{15}{8} \quad 2$$

do re mi fa sol la si do.

Se si fa eccezione pel sesto grado, che è quello della scala pittagorica, la scala degli Indiani corrisponde alla nostra scala detta naturale o scala dei fisici, della quale presentiamo i rapporti.

Scala Naturale.

$$1 \quad \frac{9}{8} \quad \frac{5}{4} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{5}{3} \quad \frac{15}{8} \quad 2$$

do re mi fa sol la si do

L'India non ha potuto sottrarsi alla manìa del così detto perfezionamento, che consiste nel sostituire ad una regola difficile, ma feconda di risultati esatti, delle regole pratiche, che danno dei *presso a poco*, di cui c'è chi si contenta.

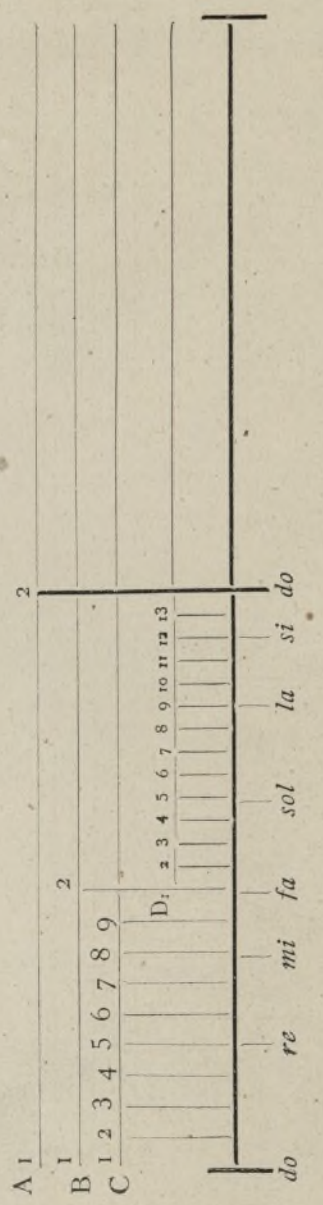
Così nel Bengala, la regola della quale ci siamo occupati, è sostituita, nella pratica moderna, dalla seguente, per la quale noi supporremo una corda tesa al *do*.

A. Dividete la corda in due parti eguali: la parte della corda alla destra del punto medio darà l'ottava superiore.

B. Dividete la parte a sinistra in due parti eguali: il dito essendo appoggiato sul punto medio, quarto della corda, il rimanente darà l'intonazione del *fa*, quarta giusta superiore del *do*, prodotto dalla vibrazione della corda intiera.

C. Dividete il primo quarto della corda, da *do* a *fa*, in nove parti eguali: esse corrisponderanno ai nove *sruti* che separano il *do* grave dal *fa*.

D. Dividete il secondo quarto della corda, da *fa* a *do*, in tredici parti eguali: esse corrisponderanno ai tredici *sruti* che separano il *fa* dal *do* successivo.



VALORI NUMERICI DI QUESTA SCALA.

$$1 \quad \frac{9}{8} \quad \frac{36}{29} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{52}{53} \quad \frac{52}{31} \quad \frac{13}{7} \quad 2$$

do re mi fa sol la si do

GRADI DELLE TRE SCALE IN VALORI DECIMALI.

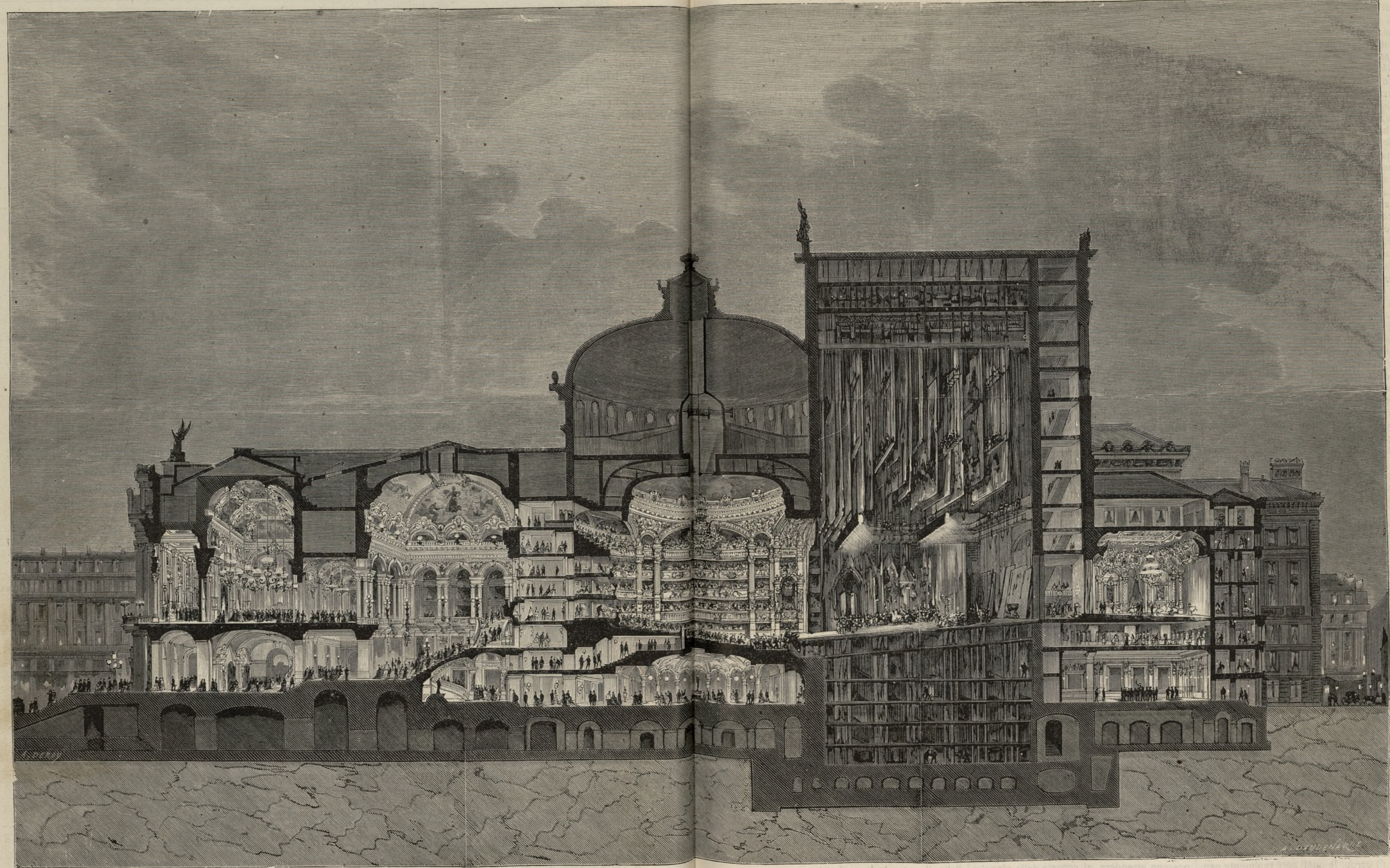
	do	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*
Gamma dei fisici.	1.0000	1.1250	1.2500	1.3333	1.5000	1.6666	1.8750	2.0000
Gamma indiana antica. .	1.0000	1.1250	1.2500	1.3333	1.5000	1.6875	1.8750	2.0000
Gamma indiana moderna	1.0000	1.1250	1.2413	1.3333	1.4857	1.6774	1.8571	2.0000

Coll'ajuto del quadro seguente, che indica la lunghezza di corda necessaria alla produzione di ciascuno dei suoni, si potrà, a mezzo di un sonometro, rendersi esattamente conto della loro intonazione rispettiva.

	do	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*
Gamma dei fisici.	1.0000	0.8888	0.8000	0.7500	0.6666	0.6000	0.5333	0.500
Gamma indiana antica. .	1.0000	0.8888	0.8000	0.7500	0.6666	0.5925	0.5333	0.500
Gamma indiana moderna	1.0000	0.8888	0.8055	0.7500	0.6730	0.5961	0.5384	0.500

(1) Le A B C. ecc., e le lettere minuscole fra parentesi, si riportano alle lettere ed alle cifre della figura sopra recata.

(1) S'intende bene che è sempre la porzione di corda alla destra dei punti di divisione indicati, quella che fornisce il suono; la vibrazione della parte a sinistra la si suppone annullata.



IL NUOVO *OPÉRA*. — SPACCATO LONGITUDINALE DELL' EDIFIZIO.

Gli Indiani hanno grande copia di svariati strumenti: fra quelli *autofoni*, a percussione, è da menzionare il *Mandirâ* (due emismeri metallici) che serve a *marcare il tempo*, e ad accompagnare i canti religiosi; il *Ghari*, un *gong*, formato di un semplice disco di bronzo, lo si percuote con apposita mazza nei templi durante l'adorazione; le *castagnette (Khat-tâlî)*; i *campanelli (Ghungura)*, i quali adornano il collo del piede dei ballerini e così servono a far udire il ritmo delle danze; il *Dampha:* una membrana tesa su di un quadrato ottagono di legno: serve ai religiosi mendicanti nomadi per accompagnare i *bhajanas*, preghiere cantate, specie di nenie. Sono pure da menzionare fra gli strumenti crustici dell'India molte specie di tamburi, come il *Bânyâ*, che serve ad accompagnare i canti leggieri; il *Tâsâ*, per uso di guerra e feste civili; il *Mridanga*, la cui invenzione è attribuita a Brahmâ, risuona nelle cerimonie regali, accompagna la musica sacra e si associa a tutti i canti di carattere elevato.

Ha l'India strumenti consimili al nostro oboe, ma di fabbricazione affatto primitiva; flauti; il *Tubri* che serve agli incantatori di serpenti (ha il serbatojo per l'aria e il *bordone)*; la tromba (conca) detta *Sakka;* il *Su-gosha*, vocabolo che vuol dire *avente un bel suono*, conca impiegata, dicesi, al tempo della guerra dei Panduidi, la quale ha fornito il soggetto al grande poema epico degli Indiani, il *Mahâ-Bharata; — il Ranasringa* (corno di guerra) simile al *serpente* europeo, e molti altri.

L'India è la patria degli strumenti ad arco. Colà portano il nome generico di *Sârangî*. C'è però anche uno strumento di questo nome usato dalle bajadere: una specie di violino, *Alâbu-sârangî*.

Ha inoltre strumenti a corde vibranti per simpatia, congeneri alla nostra *viola d'amore*.

Nella odierna esposizione strumentale al Conservatorio, c'è una *Vinâ* di rara bellezza. *Vinâ* è il nome generico degli strumenti a pizzico, e potrebbesi tradurre col vocabolo di liuto.

Il *Kin* è una specie d'arpa chinese in uso nell'India. Agli strumenti si attribuisce in generale una origine divina, e il gran liuto, *Mahatî Vinâ*, sarebbe appunto stato inventato da Nârada, figlio di Brahmâ e di Saraswati. Vi sono pure dei *tamburu*, genere *Vinâ*. *Tamburu* sarebbe il nome di un musicista celeste!

Ma non si finirebbe più, se si volesse descrivere la ricchezza strumentale dell'India, epperò rimandiamo i lettori desiderosi di maggiori notizie alla *Storia musicale* di Fétis, e in particolare agli scritti del sig. Mahillon, dai quali abbiamo attinto la maggior parte dei presenti cenni. Non possiamo però dispensarci dal far parola di uno strumento che comprova la divisione dell'ottava in 22 *sruti (Sruti-Vinâ)*, essendo questi intervalli indicati sulla sua *tastatura*. Menzioniamo da ultimo una specie di *Kanun*, il *qânon* degli Arabi (da canone, sonometro). Per le sue molte corde è pur detto liuto a cento (!) corde, le quali però realmente non sono che una quarantina circa. Ha la forma di un trapezio, e lo si suona con due martelletti come il Salterio.

La musica degli Indiani, che sembra avere molta analogia con quella degli Arabi e dei Persiani, non fa uso dell'armonia simultanea dei suoni. Consiste in melodie, spesso idealmente soavi, per una voce sola, accompagnate dagli strumenti a corde; il canto collettivo non lo si conosce affatto. Con tutto ciò non si può negare che la musica monodica di quel paese non abbia certa importanza, esteticamente considerata, e tenuto altresì calcolo essere il canto ad una sola voce appunto — come ben avvertì il Gevaert — la forma musicale che ha sfidato il maggior numero di secoli.

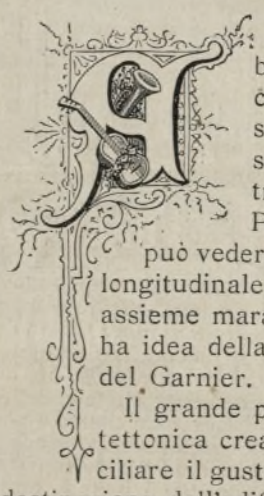
Gli Indiani reputano la loro musica di gran lunga superiore alla nostra, e in particolare a quella degli Inglesi, il che è esplicitamente dichiarato nella dissertazione colla quale il Raja Surindro Mohun Tagore accompagnò il dono da lui fatto al re del Belgio di una preziosa collezione di strumenti indiani.

Sin dal 1871, Calcutta ha un Conservatorio di musica con tre professori di canto, uno di teoria musicale e quattro per gli strumenti, — e cioè uno per il *bâhûlin* (violino), due per il *setâr* (strumento a corde metalliche a pizzico, detto anche *Kachruyâsetâr*, con la cassa armonica in forma di tartaruga), ed uno per il *mridanga*.

Ignoriamo se esistano altre scuole ufficiali di musica, ma si può tenere per indubitato che l'insegnamento del canto e del suono degli strumenti sia molto diffuso in quel paese, se vien fornito un gran numero di artisti ai molti teatri esistenti tanto nell'Indo-Cina, quanto nell'India Cisgangetica, dove i drammi e le commedie liriche godono il massimo favore.

A. Galli.

Il Nuovo Opéra di Parigi



Abbiamo in uno dei precedenti numeri del nostro giornale recato il disegno della sala del teatro del Nuovo Opéra di Parigi, e nel presente può vedersi quello dello spaccato longitudinale dell'intero edifizio: un assieme maraviglioso dal quale si ha idea della potenza dell'ingegno del Garnier.

Il grande pregio di questa architettonica creazione è quello di conciliare il gusto dell'arte colla pratica destinazione dell'edificio.

Questo è basato sopra un triplice letto di smalto da fondamenti, di bitume e di cemento. Dai sotterranei partono le mille reti dei servizi della illuminazione e del riscaldamento.

Attraversato il peristilio d'ingresso, ci troviamo nel grande *vestibolo* che serve di luogo da passeggio coperto e riscaldato (nell'inverno), dove gli spettatori venuti a piedi possono attendere, al coperto dalla pioggia e riparati dal freddo, l'apertura degli sportelli dei bigliettinai. — Questi sportelli non sono separati che di pochi passi dal secondo *vestibolo* del controllo. Quivi giungono pure gli spettatori venuti in carrozza. Sono passati sotto la vôlta dello scalone. È in questo luogo che trovasi una vasca dalla quale sorge una colonna colla statua di bronzo della *Pitonessa*, opera della signora di Castiglione, nota nel ceto artistico sotto il pseudonimo di Marcello.

Attraversato il vestibolo del controllo, ci troviamo ai piedi del famoso scalone: il capolavoro di Garnier. L'abbiamo già descritto nel precedente articolo.

La *platea* di Garnier è meno vasta di quella di Milano, di Napoli, del teatro di Vienna, dell'*Oriente* di Madrid, dell'Accademia di musica di Filadelfia, ma le supera tutte per la splendidezza delle sue decorazioni. Anche di questa sontuosa parte dell'edificio avemmo già campo di magnificare le bellezze veramente uniche.

Il *palcoscenico*, con gli apparecchi meccanici: le *grate*, il *sotto-palco*, ecc., basta da solo a formare una maraviglia nel suo genere. Tutto quanto di più grandioso ed ardito può imaginare un autore di sceniche rappresentazioni, viene all'Opéra posto in pratica senza una difficoltà al mondo. Anzi vi ha di più: la profondità del sotto-palco e l'altezza dal palcoscenico alle grate, può suggerire agli autori sempre nuove *trovate*.

Dietro il palcoscenico abbiamo l'elegante *foyer* della danza, sala frequentata dagli uomini più distinti di Parigi.

Il principale ornamento di questo *foyer* consiste nelle quattro tele di Boulanger, che rappresentano la Danza guerriera, la Danza bacchica, la Danza amorosa e la Danza campestre.

Le grandi bellezze accennate sono tutte superate dallo scalone e dal *foyer principale*, essendovi anche un *anti-foyer*, col suo brillante soffitto di mosaico veneziano.

Lo scalone è il punto centrale del movimento di chi entra e di chi esce. Conduce direttamente all'*anfiteatro* di prima fila, all'orchestra ed ai palchetti *(baignoires)*, e, da una doppia branca che si svolge sui lati, conduce ai palchetti di prim'ordine. Su tre facciate della lanterna di questa scala monumentale, le gallerie degli altri piani fanno capo ad una quadruplice fila di balconi, da dove l'occhio spazia sul quadro mobilissimo formato dalla variopinta massa delle persone che salgono e che scendono. Bellissime sono le pitture dovute al pennello del Pils. Giganteschi candelabri illuminano lo scalone, i cui gradini di marmo bianco di Serravezza sono costeggiati da branche d'onice d'Algeria; le balaustrate, scolpite nel marmo rosso, riposano su zoccoli di verde di Svezia. Gli eleganti ricami scultorii hanno per autori Corboz e Chabaud.

Il grande *foyer* è lungo 54 metri, largo 12 e alto 17: è fiancheggiato da venti colonne abbinate, che sorreggono statue allegoriche, ed illuminato da dieci lampadari e da otto lumiere di bronzo che riposano su mensole di marmo rosso, poste alle due estremità del *foyer*. Le figure fotofore rappresentano simbolicamente i quattro modi d'illuminazione conosciuti fino ai dì nostri: la candela, l'olio, il gaz e la luce elettrica.

Le pitture del soffitto — opera di Baudry — rappresentano la trasfigurazione eclettica dell'arte — da Apollo fino a Lulli, Rameau, Gluck, Mozart, Rossini e Meyerbeer. I grandi uomini dell'epoca moderna non figu-

rano però che in uno solo dei quadri dell'artista, in quello da lui intitolato il *Parnaso;* gli altri sono totalmente consacrati all'antico. Nel centro del soffitto, la Melodia e l'Armonia sciolgono il volo al cielo, coronate di pallidi convolvuli, dando quasi ad intendere agli incontentabili che l'artista, come Michelangiolo nel suo *Giudizio universale*, abbia voluto permettersi una maliziosa critica sugli uomini del suo tempo.

Una parola da ultimo sulla galleria o *loggia* all'aria aperta, che si estende per quanto è lungo il *foyer*. È un elegante luogo da passeggio nella estate. Per evitare le correnti d'aria, due usci ben guarniti di paraventi danno solo essi accesso al *foyer* d'estate. Come è da imaginare, a questo teatro non manca nessun altro servizio anche d'ordine secondario, come sarebbero le sale da caffè, sale pei fumatori, *restaurant*, ecc., ecc. Nessuna capitale può vantare di possedere un teatro così grandioso, imponente, fornito d'ogni comodo imaginabile, e che attesta così della floridezza di un paese come del suo amore per l'arte.

UN TEATRO PRIVATO

a Chelsea *(Inghilterra)*

Un bellissimo trattenimento venne dato non è molto dal signor Harny Quilter nella sua residenza, detta La Casa Bianca, a Chelsea in Inghilterra. La Casa Bianca era prima abitata da un pittore originale, e uno dei suoi parti strani fu uno studio dalle dimensioni immense. Il proprietario attuale ha pensato bene di convertire lo studio in un teatrino elegante e grazioso capace di più che dugento persone. Il proprietario, artista e dilettante dotato di rara intelligenza, ha dipinto le scene, ed ora, in compagnia di amici, vi dà delle geniali rappresentazioni di Società.

In questa si conta sempre buon numero di persone i cui nomi sono cari all'arte, alla letteratura o ben noti nel mondo teatrale.

Alla prova generale fattasi il giorno avanti la prima rappresentazione (ciò che forma il soggetto del disegno che presentiamo al lettore), assistevano da circa centoventi veterani di Chelsea, gentilmente invitati, e questi gloriosi avanzi, coi loro frequenti applausi, dimostravano che non solo ammiravano la rappresentazione, ma apprezzavano altresì gli sforzi degli artisti.

Bollettino teatrale di Luglio

1. Treviso cerca un refrigerio, in mezzo al caldo tropicale di questi giorni nelle *arie* e nelle *arietta* musicali.

Dopo un *Faust* pregevolissimo, si doveva allestire sulle scene del teatro Garibaldi di colà, l'opera l'*Innominato* del signor Taccheo, della patria di quell'illustre teorico e compositore che fu lo Zarlino, ma bisogna dire che il valore del giovane maestro non sia tale da emulare quello del suo grande concittadino, se le elucubrazioni del Taccheo non sembrano punto desiderate.

Invece dell'*Innominato* si allestì la *Linda*, di Donizetti. Ma quest'opera aveva pei trevigiani un grosso difetto addosso, quello d'essere stata fra loro rappresentata a sazietà.

Perciò scarso fu il concorso del pubblico.

Vi esordì un'allieva della Marchesi di Vienna, giovane ammirabile tanto a udirsi quanto a vedersi!

Studiò la parte di Linda a Milano colla signora Dalla Valle, e il successo della brava allieva si riflette onorevolmente anche su chi la educò alle migliori tradizioni del bel canto.

La parte di Pierotto fu interpretata dalla signora Ameris con molta lode. Ciò che piace in lei è la bella voce e l'accento appassionato del suo canto.

Il tenore Bianchini e il basso Villani Robles, entrambi applauditi nel *Faust*, insieme alla Ameris, si sono fatti apprezzare anco una volta per attori-cantanti d'ingegno versatile e di mezzi vocali molto pregevoli. Specialmente il tenore Bianchini ha innanzi a sè un bell'avvenire. E mezzi pregevoli ha il Roitano, un Prefetto che ha il non comune merito di accontentare il pubblico.

Su tutto il resto... stendiamo un pietoso velo.

3 Al Politeama di Livorno venne rappresentato il *Barbiere di Siviglia*, di Rossini.

Era corsa fama che la signora Repetto-Trisolini fosse una prima donna coi fiocchi pel genere rifiorito, e l'aspettazione del pubblico non è a dire se fosse grande. Constatiamo con piacere che il valore della cantatrice vinse questa aspettazione sebbene la fantasia in questi giorni sia facilmente accendibile, e portata perciò a imaginare più di quanto si possa chiedere ad un'ugola umana.

La Repetto-Trisolini parve realizzare l'ideale di Rosina, come fosse ispirata dal genio di Beaumarchais e di Rossini.

Ella ebbe un successo pieno, entusiastico.

Nella scena della lezione cantò delle variazioni sul notissimo *Carnevale di Venezia*, e levò il teatro a rumore.

Gli svariatissimi, eleganti ed arduissimi giuochi di ugola si vollero riudire una seconda volta.

La Repetto-Trisolini fu per Livorno una rivelazione singolarissima.

Dopo la Trisolini, chi piacque più di tutti fu il baritono Polonini: un Figaro brioso, intelligente e garbato.

Il tenore Signoretti piacque sebbene la voce gli sia talvolta infida... Il Tansini fu un Don Basilio commendevole, e il Carbone un Don Bartolo quasi staremmo per dire incomparabile.

L'ultimo elogio non sapremmo come spenderlo meglio che rivolgendolo al maestro concertatore e direttore d'orchestra, il Giannelli.

6. Venne riaperto il Politeama di Savona, coll'opera *Papà Martin* del Cagnoni, la quale ebbe un esito assai soddisfacente.

La musica del maestro Cagnoni, tuttochè non sempre inspirata a concetti del tutto originali, ha bei motivi, è scorrevole e possiede i requisiti per piacere anche ad un pubblico più esigente di quello di Savona.

L'esecuzione fu lodevole malgrado la solita ed immancabile incertezza della prima sera; si distinsero, e piacquero nelle loro rispettive parti, la prima donna soprano signorina Elisa Romano De-Sanctis, la quale fa ora il suo sesto teatro; la prima donna mezzo soprano signora Clorinda Pini-Corsi, il basso comico Cuccotti, il baritono Pini-Corsi, tutti e tre reduci dal teatro Balbo di Torino, ove furono costantemente applauditi; il tenore Chinelli ed il basso Grassi Michele.

Applausi frequenti furono prodigati a pressochè tutti gli artisti ma in special modo alla signora De-Sanctis ed al signor Cuccotti. Bene i cori, istrutti dallo zelante maestro Giusti, e bene l'orchestra diretta con magistrale sicurezza dal giovine musicista Arturo Padovani. La messa in scena non manca di eleganza.

7. Sulle scene del teatro Alfieri di Torino, venne rappresentata la *Saffo*, di Pacini.

Si sperava un successo entusiastico, ma questo sembra essere stato smorzato dalla straordinaria ventilazione promessa dal manifesto, e più ancora dalle correnti frigorifiche delle incredibili stonazioni del tenore, il quale perdè la bussola da principio e completamente, e ne indovinò una sola, quella di omettere l'aria dell'atto terzo nella quale poteva far scoppiare una rumorosa procella. (1)

Accanto a questo tenore impossibile stanno un basso che non fa nè caldo nè freddo anche per la natura della parte; un baritono, il Prandi, che ha voce buona e qualche buon momento, cori lodevoli nell'insieme, orchestra non istraordinariamente attenta ed insufficiente in qualche parte non ostante gli sforzi del bravo Levi, e le tanto preannunziate sorelle Ravogli.

Le signorine Ravogli, che hanno troppo buon senso certo per non trovarsi forse un po' maravigliate della *réclame* americana che loro ha fatto l'Impresa, se non sono ancora all'ultimo gradino della celebrità, sono però colte e coscienziose artiste di bell'avvenire ed hanno fatto ottima impressione.

La maggiore, la Sofia, nel primo atto diede prova di un gran sangue freddo nel pericoloso duetto col tenore; negli atti seguenti si cattivò grado grado il pubblico favore sino al *rondò* che cantò in modo inappuntabile.

Il contralto, Giulia, ha voce più uguale, e forse più grata di timbro, e gareggia colla sorella nella interpretazione musicale ed estetica del lavoro: indubbiamente queste gentili hanno il fuoco sacro cosa che non succede punto in tutte le sedicenti artiste; inutile l'aggiungere che l'abitudine le ha affiatate in modo mirabile, specialmente nel duetto dell'atto secondo, di cui fu chiamato ed eseguito il *bis*.

In conclusione, il successo della *Saffo*, più che dell'insieme, è stato delle giovani sorelle romane, ed è un successo che può anche aumentare.

9. Un pubblico numeroso e sceltissimo assisteva sabato sera, al Politeama di Livorno, alla prima rappresentazione del *Rigoletto*, di Verdi. L'esito fu ottimo.

La signora Repetto-Trisolini seppe far paghi anche gl'incontentabili. La sua voce stupenda, il suo canto pieno di grazia e di sentimento, le valsero sinceri, e infiniti applausi. Se fu degna di encomio nel duetto col baritono e in quello col tenore, tanto da dividere coi bravi suoi compagni le generali acclamazioni, la fu di più ancora nell'aria *Caro nome*, finita la quale, venne chiamata per ben tre volte agli onori del proscenio.

Il baritono signor Bertolasi, attore e cantante elettissimo, sostenne la difficile e faticosa parte del protagonista come pochi saprebbero fare; e l'uditorio lo applaudì vivamente.

Aggiungete a tutto ciò un artista valente qual'è il tenore Signoretti, che obbliga all'appiauso i più restii; un buon Sparafucile nella persona del signor Tansini; una simpatica Maddalena; un'orchestra attenta, numerosa e ben diretta, un buon corpo corale, un bello e decoroso apparato scenico, e si dica poi se il pubblico livornese non ha di che essere contento.

10. A chi non è stato alla rappresentazione del *Barbiere di Siviglia*, che ha avuto luogo al teatro Brunetti di Bologna, non si può dare torto. In questi di in cui il sole ci investe con tutta la forza del suo calore, il chiudersi in un teatro, alle due dopo mezzogiorno, non offre grande allettamento. E benchè la rappresentazione avesse lo scopo della beneficenza, molti non hanno potuto sopportare il sacrificio e il pubblico era piuttosto scarso.

Si desidera che lo spettacolo venga ridato in altra ora, all'aperto e per lo stesso scopo di beneficare gli operai italiani reduci da Marsiglia. Lo si desidera perchè il pubblico bolognese accorrendo a teatro numeroso farebbe una buona azione ed udrebbe un'eccellente esecuzione del *Barbiere* di Rossini.

Non ci è dato di dire estesamente dei meriti dei singoli artisti; d'altra parte sarebbe un ripetere cosa già nota il dire che la signorina Raggi è una brava Rosina, il basso Roveri, colla sua voce robusta e la sua azione corretta, è un Don Basilio perfetto e che il tenore Candio è per voce e per metodo di canto il miglior *Almaviva* che si possa udire in questi tempi.

Il *Barbiere* è il cavallo di battaglia del Candio, o per meglio dire uno dei suoi cavalli, perchè il Candio è veramente un valente artista.

È superfluo aggiungere che tutti furono fatti segno a continue ovazioni, e che il baritono Enrici, il basso Bergami, la signora Canè e i maestri Consolini e Nepoti ebbero applausi infiniti.

A titolo di lode noteremo poi che il Municipio di Pesaro ed il signor Tito Ricordi gentilmente concessero la musica; il signor Brunetti l'uso del teatro; la Ditta Agata Comastri i vestiari; il signor Ottavio Cazzani gli attrezzi e il signor Valerio Bellini le calzature.

11. Lo spettacolo estivo all'Arena Peloro di Messina si inaugurò coll'opera la *Campana dell'eremitaggio*, del maestro Sarria. — Vi furono molti applausi.

I primi onori del successo spettano al maestro Varola, il quale concertò con amore ed intelligenza, e diresse con rara abilità lo spartito, senza ricorrere a quelle amputazioni e a quelle modificazioni che sono un'arroganza, quando non sono addirittura una profanazione.

Il tenore De Falco ha una simpatica figura, una vocetta gradevole, che modulata con arte, ri-

(1) Fu poi sostituito dallo Schutz.

sponde benissimo agli effetti ch' egli le chiede e che gli procurano le simpatie e gli applausi del pubblico. — Così pure il baritono Guidi, che ad un'azione animata, aggiunge una discreta voce, che modula con molt' arte.

Il Cappelli si è mostrato quel provetto artista che è ed ha ottenuto anch' egli il suo plauso.

La Della Porta (Giorgina) è già favorevolmente conosciuta, e la sua leggiadria le attira la simpatia del pubblico.

Ci riserbiamo per ultima la signora Di Giovanni, chè è la protagonista dell' opera, e che fu la maggiore e la più smagliante attrattiva dello spettacolo. Ella formò argomento dell'ammirazione e dell' entusiasmo del pubblico per tutta la sera, e il dì dopo la rappresentazione formò l' argomento di tutte le conversazioni.

12. Dinanzi a scelto e numeroso pubblico, al teatro Garibaldi di Padova ebbe luogo la prima rappresentazione del melodramma giocoso *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova*, del maestro Fioravanti.

La signora Perozzi è un artista di grandissimi meriti, ed anche nella parte di Elisa si fece molto applaudire; in special modo nel duetto del secondo atto col baritono, dopo il quale venne replicatamente chiamata al proscenio.

Anche la signora Cescati, nella breve parte di Serpentina, si fece molto applaudire.

Federico Carbonetti, artista perfetto nello stretto senso della parola, benchè giovane percorse già le scene più importanti d'Italia; ed anche a Padova tanto nel *Crispino*, quanto nelle *Donne Curiose*, fu la simpatia del pubblico.

Il tenore signor Moretti ha una voce simpaticissima, ed essendo fornito di molta attitudine artistica, nella sua breve parte incontrò pienamente il favore del pubblico, che meritamente lo applaudì.

Non meno è da dirsi del baritono signor Reinaldi, che canta ed agisce da vero artista, grandemente emerse nel duetto del secondo atto con Elisa, dove il pubblico lo festeggiò meritamente con calorosi e prolungati applausi, chiamandolo replicatamente all'onore del proscenio.

Benissimo il Rossi e gli altri.

L'orchestra, diretta dal maestro Orefice, e i cori fecero del loro meglio.

13. A Pietrasanta ebbe buone sorti l'opera il *Trovatore*. Le leggiadre signore Adelina Baronelli *(Eleonora)* e Annetta Coccetti *(Azucena)* gareggiarono di grazia, d'intelligenza e di arte finissima nelle loro rispettive parti. Hanno belle voci e ricevono spesso applausi e chiamate al proscenio.

Il tenore Boganini e il baritono Falciai sono due valenti artisti che tengono nell'arte coscienziosamente il loro posto. Vivissimi e frequenti applausi loro manifestano la simpatia del pubblico.

14. La *Sonnambula*, venuta fuori sotto auspicii così, così, tira avanti sulle scene del teatro Toselli, di Cuneo, fra indisposizioni più o meno improvvise, e più o meno constatate dal medico.

Il felicissimo successo avuto dal *Crispino* fa sentir più vivo il rincrescimento che nella scelta della seconda opera non siasi saputo fare un più giusto apprezzamento delle speciali attitudini degli artisti, e delle difficoltà non indifferenti che s'incontrano nella interpretazione del prezioso lavoro di Bellini.

15. Sulle scene del teatro Facchinetti di Vercelli venne rappresentato il *Faust* di Gounod, ottenendo un esito appena mediocre.

Lo splendido spartito venne cantato dalle signore Itala Argenti *(soprano)* e G. Landi *(contralto)*, e dai signori E. Scorello, Garibaldi e Mirski.

Il plauso più meritato della serata fu per la signora Argenti, pel Mirski e pel Garibaldi.

Diresse l'orchestra con grandissima lode il maestro Faustino Ziliani.

19. La prima rappresentazione della *Norma* al teatro Alfieri di Torino, fu un nuovo successo per le signorine Sofia e Giulia Ravogli ed anche pel tenore Ciocci, che riscossero calorosissimi applausi durante l'intiero spettacolo.

La signorina Sofia Ravogli, nella sua parte di *Norma*, raccolse unanimi approvazioni ben meritate nella *Casta diva*, specie nell'*allegro* che segue e nelle *variazioni* (!), che eseguì con arte finissima e con perfetta intonazione ed agilità sorprendente.

La signorina Giulia *(Adalgisa)* ebbe la sua parte di ovazioni unitamente al tenore *(Pollione)* nel duetto dell'atto primo, e nel duetto e terzetto dell'atto secondo, ove i tre egregi artisti — sorelle Ravogli e Ciocci — si mostrarono degni del favore del pubblico accorso assai numeroso alla prima rappresentazione della *Norma*, e che più volte li chiamò all'onore del proscenio.

In complesso, lo ripetiamo, fu un meritato successo, non tenendo calcolo di alcune lievi mende.

Attenta l'orchestra sotto la direzione del maestro Levi, e discreti i cori.

22. All'Arena di Milano è stato eretto un palcoscenico sul quale doveva essere rappresentato il ballo *Pietro Micca*, del Manzotti, ma le autorità politiche obbligarono il coreografo a spogliare il ballo primitivo d'ogni interesse drammatico e ridurlo quasi ad una semplice pantomima militare, consistendo tutti gli effetti a movimenti di masse, a *marcie* ed a *contromarcie!*

Il lavoro così *conciato* prese il titolo: *Amedeo II di Savoja.*

23. Il sistema delle compagnie di canto in pellegrinaggio, e destinate alla interpretazione di due o tre capolavori, sembra incominci a far fortuna. L'Impresa Livornese che già compieva un giro artistico colla Nevada, il tenore Cantoni, ecc., interpreti della *Sonnambula* e festeggiatissimi nei teatri di second'ordine, ha dato al Politeama di Genova un *Rigoletto* egregiamente riescito colla signora Repetto-Trisolini, il tenore Signoretti, il baritono Bertolasi, il contralto signora Paolicchi e il basso Tansino. La stampa genovese è stata assai favorevole nel giudicare i tre principali esecutori dell' opera.

A quanto sembra, la signora Trisolini è veramente una cantatrice di eccezionale bravura.

Il Signoretti dovette ripetere la ballata di *sortita* fra calorosissimi applausi.

26. Un pubblico favorevolmente disposto assisteva alla *première* della *Traviata*, di Verdi, all'Alfieri di Torino, con tre artisti torinesi: la signora Ambrosi, il tenore Rubis ed il baritono Salassa. La signora Ambrosi, colla sua vocina limpida e graziosa, ebbe il maggior merito nell'esito complessivo dell'opera. Il Rubis ha bisogno di rinfrancarsi, di acquistare più possesso di scena e sopratutto una pronuncia più italiana; quanto al Salassa, s'egli intende far carriera, sarà bene faccia valere i suoi mezzi vocali senza trepidanza e si muova sulla scena più artisticamente. Comprimari, cori, orchestra, diretta dal maestro Levi, discretamente; poco lodevole l'addobbo scenico.

28. La stagione estiva, al Malibran di Venezia, incominciò in modo poco soddisfacente. Si rappresentò la *Favorita*, protagonista la signora Elvira Ercoli cantatrice dotata di bella voce, e che piacque; ma il baritono e il basso non appagarono affatto i desideri del pubblico. La parte del tenore era affidata al Rossetti, il quale nel progredire della rappresentazione andò perdendo nella voce e cantò l'ultimo atto più che altro da *burla*.

Lodevoli le parti comprimarie. I cori e l'orchestra lasciarono più di un desiderio insoddisfatto. Diresse il maestro Acerbi,

29. La *Rosa di Perona*, rappresentatasi per la prima volta al Teatro Rossini di Napoli ebbe il più lusinghiero successo cui possa ambire una giovane compositrice.

Il teatro era affollato, e gli applausi proruppero unanimi quasi ad ogni frase del melodramma.

Le chiamate al proscenio furono molte.

La signora Guidi ha rilevato in questa *Rosa di Perona* un talento eccezionale, che le assicura uno splendido avvenire.

La nuova opera è scritta nell'antico stile italiano. L'esecuzione fu appena appena mediocre.

30. In occasione delle feste patronali che si sogliono celebrare ogni anno a Piacenza in quest'epoca, venne rappresentata per la prima volta la sera del 30 luglio l'opera del maestro Giovanni Bolzoni, *Jella*, su libretto del signor Stefano Interdonato.

L'opera stessa, a giudizio degli intelligenti, rivela un bello ingegno musicale, e l'istrumentale si avvicina a quello del Wagner sulla cui orma studia il maestro Bolzoni; in genere c'è più studio che melodia.

Il soggetto del dramma è tolto da una leggenda Scozzese e la scena succede nel 1200.

In complesso il maestro Bolzoni ebbe ventiquattro chiamate. — Gli artisti posero ogni impegno nell'interpretazione delle parti loro affidate: cori appena passabili; direzione ottima per parte del maestro Giovanni Rossi. — Teatro pieno se non affollato.

31. La prima rappresentazione del *Guarany* di Gomes al Politeama fiorentino fu un successo vero, completo, indiscutibile, dicono i giornali di Firenze.

Tutti i pezzi dell'opera applauditi, due replicati, spettacolo di prim'ordine per eccellenza d'artisti e per ricca e grandiosa messa in scena: spettacolo degno di qualunque primario teatro.

Il primo merito della felice esecuzione ne va all'egregio giovane maestro signor Grisanti; il protagonista signor Fausto Bellotti ebbe un successo trionfale; venne chiamato al proscenio ad ogni pezzo, insomma un delirio.

IL DIARISTA.

CORRISPONDENZE ESTERE

TEATRI DI PARIGI

SOMMARIO: Spettacoli estivi. — Rappresentazioni gratuite. — Teatro al Château-d'Eau: *Djalma*, opera in un atto, musica del signor Germano Laurens, libretto dei signori Burion e Lelio. — Gymnase Dramatique: *Le Duel de Pierrot* commedia in cinque atti di Gustavo Haller.

Come si fa con un mese così caldo a preparare una rivista teatrale di Parigi? — Eppure Parigi ha i teatri d'estate!.... — No, Parigi difetta di teatri per l'estate, e manca completamente di una sala dove si possa assistere a spettacoli collo stesso gusto sia in estate che nell'inverno.

In attesa di sì utile innovazione, Parigi si accontenta dei teatri d' inverno che restano aperti nella stagione calda, come l'Opéra e la Commedia Francese sovvenzionati, il teatro delle Nazioni, del Châtelet, il Gymnase Dramatique e due o tre altri.

***

All'infuori di questi, non rimane altra risorsa che i Caffè-Concerti, il Circo, le Folie Bergère, e l'Ippodromo.

In occasione della festa nazionale del 14 luglio si ebbero belle rappresentazioni gratuite, alle quali la folla si portava con passione, malgrado l'eccessivo calore, e specialmente all'Opéra, che dava *Roberto il Diavolo*, e alla Commedia Francese dove si applaudiva il *Cid* con forse maggior entusiasmo e altrettanta intelligenza che da un pubblico pagante.

***

E chi poteva prevedere che durante questo mese avremmo potuto godere di due prime rappresentazioni? Con 35 a 37 gradi all' ombra, ci voleva un bel fegato per sobbarcarsi a un' impresa simile! Eppure si trovò chi volle tentarla. Un impresario aveva incominciato con qualche successo, una serie di rappresentazioni al Château-d'Eau. Giunti questi soffochi, pensò bene di smettere, massime perchè non ci andava più nessuno. — Allora gli artisti ripresero da sè l'affare; e a forza di cure e ajutati dalla simpatia del pubblico e della stampa, riuscirono ad allestire un'opera nuova, *Djalma*, accompagnata dalla *Lucia* per completar lo spettacolo.

Come libretto c' è ben poco sforzo d' immaginazione, e dire che si son messi in due a scriverlo! Non vi starò neppur a spifferar lo svolgimento dell'azione, perchè è d'una semplicità inaudita. Nonostante, il signor Laurens è riuscito a scrivere uno spartito che racchiude dei pezzi notevoli. Citerò specialmente un canto di guerra di stile largo e affascinante, un pajo di duetti e un terzetto coloriti e originali. In una parola, il signor Laurens promette di farsi un compositore di vaglia.

***

L'autore della commedia ultimamente rappresentata al Gymnase, *Il Duello di Pierrot*, che si nasconde sotto il pseudonimo di Gustavo Haller, è un talento già riconosciuto e stimato, la signora Fould, moglie al signor Edmondo Fould, deputato. Questi è lo stesso che fece rappresentare al Gymnase, in collaborazione con Dumas figlio, una commedia a forti tinte, *La Contessa Romani.*

La signora Fould, scrisse varj romanzi, fra cui il più stimato è *Le bluet*, che ebbe un successo grandissimo, meritato, per lo stile, lo spirito di fine osservazione, e per lo studio del sentimento. In poco tempo quel romanzo ebbe dieci edizioni.

Essa ha fatto rappresentare un' altra commedia, in questi scorsi anni, *Il Medico delle Signore*, che piacque assai.

La nuova sua commedia *Il Duello di Pierrot* è più fastosa che di valore reale. Lo stile è elevato, elegante. Qua e là vi sono scene che danno a divedere uno spirito d' osservazione che non è certo comune, ma la verosimiglianza come la verità mancano nelle situazioni principali, e così pure la logica.

Il titolo è tolto da un quadro del celebre Gerôme, quadro che ebbe le mille riproduzioni in fotografia e in incisione; tutti ne conoscono il soggetto e mi è inutile ripetere che esso rappresenta il duello fra due gentiluomini, in seguito a una festa da ballo in maschera, in cui quello vestito da Pierrot cade mortalmente ferito, e nel fondo si vede l'antagonista in abito di Arlecchino, allontanarsi coi secondi. L' impresa ha riprodotto sul cartellone il quadro famoso e non tacerò che la scena culminante è quella in cui si rivede il quadro del Gerôme ridotto pel palco scenico.

Quanto all'intreccio, è maggiore la pretesa che non il vero interesse. Un uomo, che nella sua gioventù, ha sedotto una ragazza e l'ha abbandonata nel momento in cui stava per divenir

madre. In seguito, essa ha trovato un marito che perdona alla sua colpa ed ha adottato il bambino.

Quando il seduttore ricompare venticinque anni dopo, s'innamora di una ragazza che è precisamente la fidanzata del suo figlio. Egli non lo riconosce, e vedendo in lui soltanto un rivale, gli contende la fidanzata. Duello dopo il ballo in maschera. Il figlio è gravemente ferito. Il padre naturale viene a sapere tutto. Fortunatamente il ferito non muore e riacquista la promessa sposa. L'antico seduttore, consacra la sua fortuna, in espiazione della triste condotta, alla felicità dei due giovani.

Come si vede, il soggetto aveva bisogno di ben altri elementi d'attrattiva!

L. P. LAFORET.

I pensionati di Chelsea ad una rappresentazione di dilettanti nel teatrino della Casa Bianca.

Lettera Berlinese

Berlino, 20 luglio 1881.

Egregio professore,

Il *Teatro Illustrato* è un giornale essenzialmente profano; dissemi Ella giorni sono; debbo, in conseguenza, trattenermi dallo sfogare con Lei, per lo meno pubblicamente, l'entusiasmo senza confini che eccitò in me la maravigliosa esecuzione della musica di Palestrina e di altri grandi maestri italiani suoi contemporanei o immediati successori, che ebbi la rara fortuna di udire al Duomo di Ratisbona, dove mi sentii trasportato come per incanto in pieno Secolo XVI, e la illusione ch'io vi provava era tale che tutta la gente che riempiva la chiesa la vedevo vestita come nei quadri di Alberto Durero e di Van Eick; nè debbo pur parlarle della soddisfazione grandissima che mi diede la famosa cappella di Dresda, in cui, se la musica non è mistica come quella che si eseguiva a Ratisbona, la quale venne ben a ragione chiamata *divina*, — in confronto di questa potrebbesi chiamare *umana*, — e se vi si sente come un alito della religione mondana e di manica larga del secolo XVIII, non è perciò meno interessante nè meno gradita, dal lato sopratutto della esecuzione vocale e strumentale, che è una vera maraviglia.

Volendo attenermi strettamente all'ordine d'idee che al titolo del giornale dovrebbero corrispondere, sarebbemi anche vietato di far cenno degli esami finali, e di quelli in ispecie delle scuole di canto corale, del R. Conservatorio di Dresda, non che del gran concerto di chiusa dell'anno scolastico dato in modo veramente splendido dal complesso degli allievi dei due sessi, orchestra, cori e solisti vocali e istrumentali sotto la direzione dell'illustre Dott. Wüllner, maestro di camera e cappella, concertatore e direttore d'orchestra dell'opera alla Corte di Sassonia, il quale mi vi aveva specialmente invitato.

Ma, disgraziato me! come fare a parlare di teatri, se nè a Monaco, nè a Baireuth, nè a Dresda non trovai un solo teatro d'opera aperto? A Baireuth, per verità in luogo d'opera, vi ebbi in certo modo un'eco, avendo veduto l'*operista* gigante del nostro tempo e la sua villa d'aspetto pretenzioso anziche nò, che trovai esattamente conforme all'idea che me n'ero fatta leggendone la descrizione del Filippi. Vidi il Wagner, ma non gli parlai.

A Monaco dove avevo cercato del direttore Ermanno Levi col quale avevo da conferire, mi si disse ch'egli trovavasi a Baireuth ospite di Wagner. Ci andai difilato, ma all'incontro di quanto avevami assicurato un buon giardiniere — assai meno pretenzioso della villa — dell'autore del *Tannhäuser*, il cameriere del medesimo — poco pretenzioso anch'esso, anzi gentilissimo — fattomi entrare, mi informò che il maestro Levi era assente per due o tre giorni, e mi propose di scrivergli assicurandomi che non avrebbe mancato di fargli avere la mia lettera senza indugio. E così feci. Uscito dal cancello dello spaziosissimo giardino, me n'andavo pei fatti miei, camminando in una via laterale, quando tutto ad un tratto, a traverso del Cancello che attornia il giardino, sento dietro gli alberi il fruscio di un vestito di seta ed una conversazione animatissima nella quale una voce maschile dolce insieme e concitata parlava quasi esclusivamente, ed una voce femminile rispondeva, a frequenti intervalli, invariabilmente il monosillabo *nein!* con accento quasi carezzevole. Non mi si accusi di origliare alle porte, chè, come dissi, io camminava pei fatti miei, anzi stavo leggendo la guida Badœcker, e non mi credetti obbligato a turarmi le orecchie. Seguitavo la mia strada, quando una larga apertura nei cespugli mi lasciò scorgere un vecchietto di bassa statura, l'aspetto del quale mi ricordò un tipo di segretario di giudicatura — ora si direbbe cancelliere di pretura — di quarant'anni fa, vestito di chiaro con un cappello di paglia a larga tesa, il quale camminava a passo accelerato appoggiandosi al braccio di una elegante signora molto più alta di lui, e tre bellissimi cani neri dalle lunghe zampe saltellavano intorno alla coppia felice. È facile lo indovinare che la signora era la primitiva moglie del barone Hans von Bulow, poi da questo divorziata per sposare il Wagner, Cosima figlia di Listz.

A Berlino finalmente trovai un teatro d'opera aperto, teatro secondario bensì, e d'estate come si chiama, (esercito dal ristoratore Kroll che lo

tiene aperto in guisa di succursale della sua grande trattoria con giardino, dove il pubblico va a diporto fra un atto e l'altro), ma con una compagnia di canto più che soddisfacente ed un orchestra buona assai quantunque un tantino povera, di strumenti a corda. E quel ch'è più, vi udii un'opera di autore tedesco, ciò che non sempre accade sui teatri della Germania ove le opere italiane e francesi con liberalissimo eclettismo, che dovrebbe imitarsi altrove, e senza la menoma idea di *chauvinisme* artistico, si danno senza dubbio assai più frequentemente delle tedesche.

L'opera che sentii al teatro Kroll era nientemeno che il *Freischütz* di Weber, quel capolavoro che in questa medesima capitale, nel 1821, fu accolto con entusiasmo unanime, come quello che segnava la creazione del vero melodramma nazionale tedesco, ed apriva un nuovo e splendido orizzonte in ordine alla forma dei concetti drammatici-musicali, come in ordine alla varietà, alla ricchezza, alla originalità della tavolozza istrumentale.

Non occorre ch'io dica che l'opera mi incantò da capo a fondo, ad onta che la mia attenzione fosse continuamente distratta da una quantità di riflessioni che si affollavano nella mia mente, riflessioni che si riferivano alle circostanze della vita di Weber alla corte di Dresda, e ciò per avere io fino alla vigilia della mia partenza per Berlino, (e così il giorno prima che io vi udissi il *Freischütz*) compulsati gli archivj della corte medesima, messi con una gentilezza ed una liberalità da non credersi a mia intiera disposizione dal sopraintendente, e segretario generale della direzione della Cappella e del teatro di Corte, per alcuni miei studj sulla musica e sui musicisti italiani a Dresda, e per avervi nel tempo istesso presa cognizione di varie lettere autografe di Weber, di un certo numero di documenti officiali e officiosi da cui risulta colla massima evidenza quanto la posizione del sommo maestro tedesco fosse difficile alla corte di Dresda, dove l'elemento italiano dominava quasi esclusivamente.

Senza dilungarmi più oltre su questo argomento, d'altronde interessantissimo, non posso resistere al desiderio di riferire qui un curioso documento il quale prova quanto ci volesse per ottenere che Weber venisse considerato secondo i suoi meriti e secondo la sua posizione.

È una circolare d'un Maresciallo di Corte diramata agli artisti nazionali della cappella, camera e teatro, in tedesco, ed in lingua italiana agli artisti italiani. Eccone il tenore:

« Ai signori F. Morlacchi, maestro di cappella di S. M. il re di Sassonia, al signor G. B. Polledro, maestro di concerto di S. M. alle signore e signori cantanti della chiesa et del opera italiana al servizio di S. M.

« S. M. a avuto la grazia per Rescrito essito li 3.° di Fevrario di dichiarare maestro della sua capella il signor barone Carolo Maria di Weber, mi dando nel medesimo tempo l'ordine di far nota di questa nominatione a tutte le persone attaccate al servizio della capella reale e degli theatri.

« Ed in esecuzione di questi ordini supremi vi agiungo che in avenire chi debba esser trattato con i riguardi dovuti al nuovo titolo del quale è stato onorato per Sua Maestà.

A Dresda li 10 Fevrario 1817.

firmato
ENRICO CONTE WITZTHUM
di ECKSTADT.

È d'uopo notare che un anno prima di questa data il Weber avea avuto la carica ed il titolo di *musikdirector*, e che fu nel 1817 eguagliato al Morlacchi come *Kappellmeister*, in seguito alle continue ed insistenti sue lagnanze, contenute appunto nelle lettere autografe a cui sopra ho accennato.

Mi permetta ora, egregio professore, che prima di chiudere queste mie noterelle io torni per un momento in patria e dica anch'io la mia sulla crisi — a mio credere felicemente risolta — relativa all'Accademia romana di Santa Cecilia, di cui vedo che i giornali della penisola si sono recentemente occupati.

Lo dico a viso aperto, non ho mai potuto digerire quella strana anomalia per cui le sorti di una istituzione, com'è l'Accademia in discorso, sieno state per anni ed anni affidate ad un uomo politico che io non ho da apprezzare come tale, ma a cui non riconosco altro titolo ad avere occupata una posizione artistica così elevata, che quello di un *engouement* non sempre ragionato per la musica di Rossini, al punto di farlo mancare di prudenza e di tatto, mentre teneva il ministero della pubblica istruzione, e di farsi rimandare indietro sdegnosamente, se non prendo abbaglio, una onorificenza da un'alta personalità artistica vivente, ch'io sono però ben lontano dall'approvare di avere fatto ciò.

Per dirla in una parola, i facitori di bisticci hanno avuto buon giuoco durante il ministero e durante la presidenza all'Accademia di Santa Cecilia del personaggio in discorso.

Io non posso, adunque, che rallegrarmi sinceramente, e felicitare quanto so e posso il collegio accademico d'avere chiamato alla eccelsa carica il maestro Filippo Marchetti, e ciò non già perchè egli sia uno dei primi nostri compositori d'opera, considerazione questa ch'io ritengo di poco o nessun peso in ordine alla presidenza di cui si tratta, ma bensì perchè lo so artista convinto, coscienzioso e coltissimo ed insieme persona d'alto sentire e gentiluomo perfetto.

Hoch! Hoch! Hoch! come gridano qui, per il novello presidente Marchetti.

GIULIO ROBERTI.

PROFILI DRAMMATICI

Tommaso Gherardi Del Testa

Ecco un allegro sorriso, ecco un raggio di buon umore che attraversa l'uggiosa monotonia e la povertà del teatro comico italiano. Le generazioni presenti hanno poca la voglia e l'ingenuità di ridere; in Italia non c'è nessuno più che sia capace di aggiungere, secondo la famosa espressione dello Sterne, un filo alla trama della vita mercè una buona risata. Il nostro teatro, come d'altronde tutta la letteratura, è predicatore, declamatore, sentimentale, melanconico, pieno di pretese e di ostentazioni. Di quella comicità spontanea, naturale, fresca e sana, che sprizza fuori dal dialogo senza apparati e senza sforzi del Goldoni, oggidì non c'è più nessuno che sia erede o rappresentante o sappia ricordarla soltanto; e l'ultimo che valse ad ammanircene con certa buona e invidiabil misura fu Tommaso Gherardi Del Testa.

Non fu neppure una grande risata la sua, di quelle che allargano i precordi, come ne procuravano le antiche buffonerie dell'opera italiana e le attuali ingegnose assurdità delle farse francesi; non fu nemmeno un sogghigno di quelli che chiamano sul labbro le amare ironie della satira; fu un risclino tranquillo, moderato, quasi sempre arguto: dico quasi sempre, perchè non è impossibile trovarci qua e là taluna volgarità. Tommaso Gherardi Del Testa fu il vero rappresentante dello spirito medio, dell'umore medio della classe media toscana. Da tutta codesta *medietà*, se mi permettete di fabbricare siffatto vocabolo, il commediografo toscano ebbe tanto merito da sapersi innalzare un po' al disopra del livello della mediocrità.

Il Gherardi non è nè acutissimo osservatore, nè un profondo psicologo, nè un fecondo inventore. Fu detto da qualche maligno che egli in tutta la sua lunga carriera non fece mai che una commedia sola — sempre il medesimo pezzo di vitella, ma accomodato via via con salse differenti e sempre qualcosa di piccante in esse, che seppe farlo aggradire per lungo tempo all'appetito del pubblico; — e c'è qualche cosa di vero in ciò. La favola delle sue commedie si aggira press'a poco sempre nei medesimi meandri, e va innanzi e si aggruppa e si scioglie mercè spedienti di un genere medesimo. I suoi caratteri sono espressi chiaramente, alla brava, con piacevole disinvoltura, ma non s'addentrano di molto nelle intime battaglie dell'animo, non ci manifestano le fasi nè gli effetti di quei terribili drammi che si compiono nella coscienza. La società ch'egli ci espone è vera, naturale, presa, come suol dirsi, sul vivo, del pari che i personaggi e i loro ridicoli e i loro modi di essere; ma codesti modi e codesti ridicoli e codesti personaggi e codesta società tutt'insieme sono colti e riprodotti superficialmente, con garbata leggerezza di tocco, limitandosi alle forme affatto esteriori del momento e del luogo in cui la commedia è nata, senza elevarsi fino all'altezza della verità generale, dell'umano, del permanente, per non dire dell'eterno, che è parola troppo ambiziosa per cose che riguardano la nostra misera peritura schiatta. Il Gherardi vide superficialmente un mondo superficiale, esaminò e riprodusse leggermente una società piccola e leggiera, si rinchiuse e mantenne in una cerchia angusta di fatti, d'abitudini, di pensieri, di costumi; benchè abbia scritto in un'eccellente lingua, gaja, spigliata, elegante, non ci diede che la commedia regionale, anzi municipale, meglio fiorentina che toscana, riuscì più limitato dei commediografi che scrissero nel dialetto piemontese, perchè questi, quasi tutti, usando il semibarbaro dialetto della loro regione, incarnando i loro tipi nella rozza creta delle usanze e del parlare paesano, seppero pure adergersi a creazioni di verità universale.

Ma come il nostro toscano scrive bene! Egli è nato nel Pisano, dimorò lungamente a Firenze e fece non breve soggiorno nel Pistojese; seppe avvantaggiarsi delle grazie di loquela in que' tre luoghi, dove risuonano le migliori parlate della Toscana: l'energia pisana e la precisione pistojese, insieme colla vivacità e argutezza fiorentina. Tutto questo però nel dialogo; è il gioco della botta e della risposta che sprigiona le doti dello spirito, del brio, della grazia nello scrivere gherardiano; quando il Del Testa volle farsi narratore, riuscì comune, colla nota meno avventurata della mediocrità; se mette a fronte due interlecutori, allora mercè le rivalse felici del chiacchiericcio, ti diverte anche col nulla e ti fa parer qualche cosa anche le bolle d'aria.

* * *

Come accadde a tanti altri scrittori e poeti, e sopratutto commediografi; come fu pure del Giacometti, dalla famiglia il Gherardi era stato destinato alla carriera avvocatesca, e, studiate a Pisa le leggi, era poi venuto a Firenze per adoperarvisi a diventare una notabilità e, come suol dirsi oggi, un'illustrazione di quel Fôro. Ma lo scrittor comico e il poeta che c'erano in lui non potevano stare che a disagio sotto la toga del legulejo; perchè se in ogni scrittore di commedie — s'intende un vero scrittor di commedie, — sta rappiattato un poeta,

nel nostro Tommaso il poeta era di buona vigoria, di robusta personalità, da poco meno che tenere in bilancia il comico. Alcune delle poesie giovanili di lui sono tali davvero da persuaderci che se a codesta espressione dell'arte egli avesse volto di proposito, solamente o anche principalmente il suo studio, si sarebbe acquistato onorevol posto nella schiera dei verseggiatori italiani. Allora quando in sulle prime le poesie concettose e amaramente beffarde di Giuseppe Giusti facevano stupire l'Italia e davano ai buongustai l'annunzio d'un nuovo poeta originale, Gherardi Del Testa, sull'intonazione di quel fare giustiano, dettò due componimenti che tutti attribuirono all'autore del *Re Travicello;* e sono i conosciutissimi *Fallimento del Papa* e *Il Creatore e il suo mondo*, che anche oggidì in alcune edizioni vanno commisti ai versi del Giusti.

Ma il nostro non aveva la forza intima, la potenza d'ironia, la profondità dell'amarezza che davano ai versi del pesciatino quel non so che di ravvolto, quella certa concettosità, per cui ti pareva che avessero a dire assai più ancora di quel molto che dicevano; non aveva quella misteriosa compendiosità e spiccata robustezza della forma che ti colpiva, stupiva e t'intratteneva a pensarci su, anche per non trovarci infine tutto quel che avresti creduto. Il Gherardi non pensò nemmeno di competere col Giusti, lasciò affatto quel campo, e poichè un suo primo tentativo di commedia, recitato dalla Ristori allora giovanetta, aveva ottenuto così lieto accoglimento da far dire agli invidiosi che quella farina e' l'aveva presa nel sacco altrui, fatto l'animo di scrivere, egli si consacrò specialmente al teatro.

Ora, giunto al suo sessantesimo terzo anno di vita, non credo che il Gherardi sia per dare ancora altre produzioni al teatro italiano, tanto più che non è tale da incoraggiarvelo l'indifferenza in cui sono cadute presso al pubblico le cose sue e l'affievolimento avvenuto, massime fuor di Toscana, della sua fama già così prospera; ma con tutto ciò egli si presenta ai posteri con un fardello d'una quarantina di commedie, fra cui una dozzina delle meno antiche, scritte con intendimenti civili e morali. Queste ultime non sono le più divertenti.

Non credo che quei benedetti signori posteri sieno per accettare tutto questo fardello senza beneficio d'inventario, e anzi temo che ne vogliano accogliere assai poche soltanto e di quelle fors'anco ch'egli stima più leggiere e di minor merito, ma spero che ad ogni modo il nome del Gherardi Del Testa nella storia del teatro comico italiano al tempo del risorgimento nazionale resterà circondato da un poco di quella simpatia che l'autore si è acquistato in quei giorni e che si è meritata davvero.

* * *

Tommaso Gherardi Del Testa è un buon patriota. Nell'anno 1848 andò a combattere contro gli austriaci, e in seguito al disgraziato combattimento di Curtatone venne fatto prigioniero e condotto a provare per alcuni mesi le delizie delle fortezze austriache a Theresienstadt.

Fece anche il giornalista: — chi in Italia, sapendo o credendo saper tenere in mano una penna, non ha fatto il giornalista? — e scrisse, sotto il pseudonimo di Aldo, articoli briosi in cui la facezia si accompagnava al buon senso.

Il buon senso, che pur troppo è merce assai più rara di quel che sembra, può dirsi una nota dell'ingegno del Gherardi.

Anche nelle sue commedie egli ce ne mette sempre; è un po' volgaruccio talvolta, casca qua e là in una certa monotonia, ma sopraggiunge sovente una osservazioncella improntata al vero, condita d'arguzia e fa perdonar tutto; in mezzo alla risatina che vi provoca, voi acconsentite alla sentenza, alla satira, all'affermazione messavi innanzi, e l'autore ha ragione.

Come nelle sue commedie, dicesi che il Gherardi sia amenissimo nel suo conversare, amorevole, buono, garbato, punto maligno, anche se talvolta pungente per chi lo voglia mordere. Ha indole aperta, generosa, schietta, com'è schietta e aperta la sua fisonomia che fu di bel giovane e ora è di vecchio arzillo, gajo e insieme rispettabile. Alto di persona, la fronte ampia, l'occhio vivace e sereno, la bocca sorridente. Non ama di molto la società, che ha cessato da un poco di festeggiarlo; non si diverte nel mondo, ch'egli da un poco ha cessato di divertire; senza essere misantropo, preferisce starsene solo o con pochi; vive tutto l'anno in una sua villa sul pistojese, e forse, quando la noja viene ad assalirlo con troppa impertinenza e ostinazione, egli mette mano alla penna e si regala qualche squarcio di dialogo, qualche schizzo di scena, in cui fa scoppiettare il gaz del suo buonumore, e alle sue risatine sente fare l'accompagnamento in sordina l'eco lontana delle risa e degli applausi che suscitarono un giorno le sue commedie, quando l'illusione dall'aureola dorata veniva a susurrargli alla giovane fantasia: *Tu sarai, tu sei il Goldoni del secolo XIX.*

UNUS NULLUS.

MOZART

alla FILARMONICA di Mantova

Wolfango Amedeo Mozart nel 1770 era di passaggio in Mantova, accompagnato da suo padre Leopoldo, riputato maestro di musica, e quella Accademia Filarmonica, allora fiorente, pensò di offrire a' suoi membri una serata musicale perchè non si avesse a perdere l'occasione d'ammirare l'*incomparabile giovinetto.*

Allora Mozart non aveva che soli tredici anni, ma qual fosse il suo valore artistico lo dice il programma dei pezzi stati eseguiti in quella serata memorabile per la città di Virgilio.

L'Accademia si inaugurò con una *sinfonia* di composizione del Mozart; indi egli eseguì un *concerto* di gravicembalo, esibitogli e da lui letto all'improvviso; poi una *sonata* di cembalo ed anche questa all'improvviso, con variazioni analoghe d'invenzione sua e replicata poi in tuono diverso da quello in cui era scritta. Venne poscia un'*aria composta e cantata nell'atto stesso* all'improvviso, coi debiti accompagnamenti eseguiti sul cembalo. Le parole di questo pezzo non erano mai state vedute dal Mozart. Il primo violino d'orchestra Antonio Bonazza scrisse un tema di *sonata* per cembalo, che il Mozart svolse estemporaneamente. Fece poi stupire l'udienza colla improvvisazione di una *fuga* sul cembalo, condotta secondo tutte le leggi del contrappunto, e il tema della quale gli era stato presentato lì per lì da uno degli astanti.

Nè con ciò Mozart aveva terminato di dare saggio della sua bravura musicale; egli concertò una sinfonia con tutte le *parti* sul cembalo sopra una sola *parte* di violino, anche questa a lui prima affatto ignota. Dopo di che non ci sarà da maravigliare se, dato di piglio a un violino, prese parte — leggendo a prima vista — alla esecuzione di un *trio* di classico autore.

L'Accademia, — alla quale avevano preso parte altresì egregi concertisti mantovani, eseguendo i migliori pezzi allora conosciuti, — si chiuse con una *sinfonia* pur essa dovuta alla penna dell'unico Mozart.

L'egregio dottor Antoldi, di Mantova, appassionato e valente cultore della storia patria, ha raccolto importanti documenti riferentisi al soggiorno di Mozart in quella città, e giova sperare che un giorno sieno fatti di pubblica ragione a vantaggio della storia dell'arte.

Questo nostro spicilegio valga intanto ad offrire idea della versatilità e potenza d'ingegno del prodigioso giovinetto di Salisburgo, ben a ragione salutato, fino dal 1770, *il miracolo della musica.*

La Critica in Germania

In Germania la critica musicale si è elevata a grado di scienza, e riescono di sommo interesse gli scritti che nei giornali tedeschi si vanno pubblicando in proposito.

La Germania è un paese molto diverso dal nostro, sotto questo riguardo, ed aggiungiamo anche molto più serio, perocchè mentre fra noi la critica musicale è trattata in generale con leggerezza e da chi non conosce neppure la posizione delle note sul rigo, colà invece è coltivata da chi ha fatto profondi studi in materia.

Ma vi ha di più: fra noi sembra che i critici ignoranti di musica, abbiano fatto lega fra loro, una lega che potrebbe benissimo essere chiamata il patto dell'oscurantismo artistico contro chi parla di musica con piena cognizione di causa.

Pertanto sarebbe bene che i nostri pochi scrittori di cose musicali ben addentro nelle discipline di questa scienza, imitassero l'esempio della Germania dove si danno dai critici pubbliche conferenze sull'arte musicale, sui grandi maestri e sopra i più celebrati lavori.

Le conferenze di Naumann, raccolte in un volume, sono rimaste un monumento di critica.

Egli trattò delle glorie della scuola italiana, e con tanta scienza, tanta imparzialità e con tanto affetto che noi tutti dobbiamo ben sapergliene grado.

Di recente il professore dottor Edoardo Hanslik, di Vienna, invitato dal circolo musicale stiriano, tenne, a Gratz, una conferenza sopra Roberto Schumann, alla quale gli uditori presero lo stesso piacere come se si fosse trattato d'un concerto dei più dilettevoli.

Fra noi — nel paese musicale per eccellenza — chi si occupa del passato dell'arte?

Ma procediamo innanzi.

Parlando di Schumann l'Hanslik ne citò i lavori principali, ed alcuni brani, così per pianoforte come per canto, vennero eseguiti seduta stante.

Il professore Hanslik si addentrò più di tutto nel parlare del periodo creatore di Schumann, non toccando il secondo e il terzo che di volo.

Ricordando l'opera *Genovieffa* del celebre compositore tedesco sostenne, fra le altre cose, nuocerle il continuo impiego della misura a quattro tempi.

Ma se questa osservazione potesse reggere, lo stesso danno dovrebbe essere risentito dal *Lohengrin*, scritto quasi da cima a fondo — e perciò molto più della *Genovieffa* — nella *battuta ordinaria*.

Ma appunto in quest'opera — nel *Lohengrin*, — vediamo come Wagner impieghi tutte le immaginabili e possibili combinazioni ritmiche, secondo che i suoi intenti musico-drammatici esigono, tenendosi nel *quadro* della misura di quattro tefnpi.

All'illustre critico si può far osservare che la ragione per cui la *Genovieffa* non ebbe vitalità teatrale, non risiede nella forma della misura del tempo, ma proviene dalla mancanza di vigore drammatico.

Quando poi l'Hanslik vede nella *sincope* una specie di *zoppicamento musicale*, può sembrare che egli neghi a questa nota di *contrattempo*, come la chiamò benissimo il Roûsseau, un posto legale nell'arte dei suoni. Eppure dessa, la *sincope*, è un elemento espressivo dei più efficaci pel musicista.

Lo stesso Schumann si ribella alla teorica del suo apologista. I tre accordi sincopati sull'esordire della *ouverture* del *Manfredi*, ritraggono in modo il più acconcio e spiccatissimo la lotta del protagonista contro gli eventi d'un fato avverso.

La conferenza dell'Hanslik provocò insieme ai molti applausi anche qualche appunto da parte della critica, ma questi furono urbani. Non si ha in Germania il triste spettacolo delle critiche avventate, che affligge l'Italia, nè quello di veder giudicati gli scrittori di cose tecnico-musicali da chi della tecnica musicale non ha alcuna cognizione.

Ma in Italia da qualche tempo una parte della critica è diventata una voce delle cento bocche dell'idra infesta della politica, di basse pernasolità e di venale corruzione.

Bibliografia Musicale

L'editore Paolo De Giorgi ha pubblicato un *Album* di pezzi per pianoforte, composti dal maestro Enrico Bernardi, col titolo l'*Esposizione musicale di Milano*.

Consta di una *Introduzione — allegro-brioso;* — di una *Marcia di festa;* di un canto di Meneghino; e dei seguenti ballabili: *Piemonte*, polka; — *Venezia* e *Napoli*, valzer; — *Toscana* e *Romagna*, polka; — *Sicilia*, mazurka; — *Sardegna*, mazurka. L' *album* si chiude con un *finale*, epilogo dell'opera.

Sopra gentili poesie del signor Maurizio Villa, il giovane maestro Francesco Spetrino ha pubblicato, pei tipi del De Giorgi medesimo, due pezzi da salotto nei quali troviamo pregi notevoli per la squisitezza del sentimento, l'acconcio ed elaborato accompagnamento, ricco di begli accordi, e per la spigliatezza della forma, degna di un provetto musicista.

La nota dominante della romanza *Lontan da te!* è la passione; e dell' *Addio al mare*, l'armonia imitativa, senza però che sia negletta l'espressione sentimentale, scopo precipuo della musica vocale.

I *Musicisti Vicentini* è una importante monografia letta dal suo autore, l'egregio signor Girolamo Gasparella, all'Accademia Olimpica di Vicenza. Secolo per secolo sono registrati in essa i nomi de'musicisti che videro la luce in quella città; e con grandissima competenza e con molta serenità di giudizio l'autore vien esaminando lo stato dell'epoca in cui vissero, i progressi cui essi concorsero, le vicende che subirono, le lotte che dovettero sostenere, i monumenti che ne raccomandano a' posteri il nome e la gloria. Codesta monografia è insieme un'opera patriotica ed erudita e che gioverebbe venisse imitata in tutti i Comuni Italiani.

Il Florimo ha reso un grandissimo servigio all'arte, ponendo in evidenza, nella seconda edizione del suo bel libro la *Scuola musicale di Napoli*, ecc., tutti i tesori della scuola meridionale. E' nessuno poteva adempiere quest'ufficio meglio di lui, che da tant'anni è bibliotecario del R. Collegio di S. Pietro a Majella.

« Nella prima edizione, scrive il Florimo, parlai solo della scuola musicale di Napoli e dell'origine e fondazione dei nostri conservatorî, ma siccome anche prima di essi esistevano in Italia sei scuole musicali: l'antica scuola *napoletana*, la *bolognese*, la *veneziana*, la *lombarda*, la *romana*, la *fiorentina*, ho creduto doverne brevemente parlare; e dei più grandi che da esse uscirono, fare anche dei tocchi biografici per mostrare in quale stato si trovasse la musica nelle nostre contrade, quando i conservatorî sorsero come istituzione. Quindi mi è stato d'uopo risalire sino ai primi tempi del canto ecclesiastico, cioè al canto Ambrosiano (IV e VI secolo); seguire man mano le modificazioni del Monaco Hucbaldo (IX e X); di Guido d'Arezzo (XI); i quattro secoli dei compositori fiamminghi (XII a XV); arrestarmi innanzi alla grande rivoluzione operata dal Palestrina; e vedere come la musica assunse dopo quell'epoca un carattere del tutto italiano. »

L'effettuazione di questo vasto programma costituisce presentemente il primo volume dell'opera. Vi è, per così dire, riassunto e condensato il frutto di molte ricerche, e questo lavoro gioverà ad accrescere la fama già chiarissima del Florimo, uno degli uomini più benemeriti dell'arte nostra. Il suo libro è, per giudizio dei nostri critici più competenti, il più prezioso dei documenti pubblicati relativamente alla storia della musica in Italia.

Il signor Carlo Mannucci ha pubblicato coi tipi di L. Reschini in Roma, un opuscolo di biografie intitolato: *L'arte musicale a Roma*.

Vi sono raccolti i nomi di una trentina di professori, di compositori e di concertisti nati o domiciliati in Roma. È lavoro imparziale negli apprezzamenti — al dire dei giornali — e in generale informato a sane idee artistiche. Il libro del Mannucci serve a far conoscere al resto d'Italia il movimento dell'arte musicale in Roma.

Concorsi

Col giorno 31 agosto prossimo venturo scade il termine per la presentazione dell'*Ave Maria*, grande orchestra, proposta pel premio di medaglia d'oro del valore di L. 150 dal Circolo Bellini di Catania. Vi sono anche medaglie d'argento pei migliori pezzi di pianoforte solo.

È aperto il concorso al posto d'ispettore presso il Conservatorio Musicale di Milano, retribuito collo stipendio di L. 1400 annue.

Il Consiglio accademico si riserva di invitare all'esame i concorrenti nel caso gli abbisognasse questa prova, per determinare il giudizio.

Le istanze, corredate dai titoli, dovranno essere presentate al Ministero dell'Istruzione Pubblica, non più tardi del giorno 31 agosto.

La Società musicale di Londra offre premj di 1500, 750 e 250 lire pei migliori pezzi di musica nuova, vocale o istrumentale, manoscritta o stampata di recente; il concorso si chiude il 31 agosto.

I pezzi devono essere inviati, franchi d'ogni spesa, al signor Large, 15 Frithville Gardens, Londra, W.

I pezzi che non otterranno premj, non saranno rinviati, ma bruciati... per risparmio di spese postali!

SCHERZI EPIGRAMMATICI

La mamma dell'amorosetta.

Cosa le pare della mia Elvira?
Vien sù benino è vero? poverina!
È un tantin troppo ingenua!... sospira
Senza saper perchè sera e mattina;
Se la tocca col dito si ritira —
Forse più franca sarebbe carina...
Sia... ero anch'io all'età sua un *Agnus Dei*
Ma dopo poi... farà lo stesso lei!

ALDO.

Mementi artistici

ACHILLE DE BASSINI non è più. La vita del celebre artista si spense a Cava dei Tirreni la notte del 3 luglio. Aveva 64 anni.

Era nato a Milano, il 5 maggio 1819, da Antonio e Carolina Galimberti. Antonio, maggiore nella guardia imperiale del primo Napoleone, voleva indirizzare il figliuolo agli studi di medicina; ma il giovane Achille, che già a 17 anni aveva una bellissima voce di baritono, volle coltivarla, e cominciò, con Gaetano Fraschini, a frequentare la scuola di canto tenuta dal maestro Perelli, e che era un semenzajo di grandi artisti.

Esordì con pieno successo, poco dopo; e a vent'anni già godeva fama d'artista egregio.

Procedette poi di trionfo in trionfo. Cantò nella *Lucrezia Borgia*. Fece una creazione splendida della sua parte — e nel suo gergo la cronaca teatrale segnò *furore*.

Cantò poi molti anni, e sempre festeggiatissimo, negl'imperiali teatri di Vienna e Pietroburgo.

Nel 1869, benchè avesse in animo di lasciare il teatro, cantò nuovamente per guidare i primi passi nell'arte del figliuolo Alberto — unico frutto del suo matrimonio con Rita Gabussi, pregevole artista anch'essa.

Da un libro, scritto di suo pugno dal povero Achille, e che il figliuolo donerà al chiaro maestro Florimo, perchè lo conservi nel museo artistico del Conservatorio di Napoli, si rileva che dal 15 agosto 1838 al 15 febbraio 1881 De Bassini cantò 130 opere in 3095 rappresentazioni.

Achille de Bassini era un caro e simpatico uomo. Aitante della persona, forte, vigoroso, aveva le forme atticciate dell'*Ercole Farnese*.

Da molto tempo possedeva una villa a Portici, al Granatello. Per quella sua casa, per quel suo giardino aveva un affetto grandissimo. Ma rovesci finanziari lo costrinsero a venderli — e fu un colpo crudelissimo per lui. Negli ultimi tempi era *costretto* a dar lezioni di canto!

Quanti lo conobbero, piangono la perdita di Achille de Bassini.

Il 5 dello scorso luglio morì a Parigi il dottor **LUIGI MANDL**, medico, fisiologo e scrittore di bella fama; cultore dell'arte musicale erudito e ferventissimo.

Il dottor Mandl era nato da civile famiglia a Pesth il 21 novembre 1812. Compiuti i suoi studii alla università di Vienna e laureato dottore nel 1836, egli lasciò l'anno dopo la Germania, e si stabilì a Parigi; dove, quasi subito, venne naturalizzato francese e dove fu ricevuto medico e aggregato a quella facoltà nel 1842.

Vivendo quasi sempre in mezzo a' cantanti, il Mandl finì col fare oggetto speciale e quasi unico di tutti i suoi studii, le malattie degli organi che costituiscono l'apparecchio vocale; e in questo ramo dell'arte medica venne in reputazione di peritissimo e, stiam per dire, di sommo. Il suo *Traité pratique des maladies du larynx et du pharynx* (Paris, Baillière, 1872) è avuto dai pratici in grande stima, per le molte e importanti notizie che vi si trovano raccolte; per le diligenti investigazioni e per le considerazioni, altrettanto nuove quanto savie, che le accompagnano; per la scrupolosa esattezza con cui vi è rivelata la azione di ciascun organo; per l'ordine veramente mirabile, con cui sono disposte le materie; per la semplicità, per la chiarezza e per la rara eleganza dello stile. Un'altra opera pregevolissima del Mandl, e che dovrebbe essere conosciuta dagli artisti di canto, perchè riescirebbe loro molto utile, reca per titolo *Hygiène de la voix parlée ou chantée* (Paris, Baillière, 1872).

EDOARDO SONZOGNO, Editore Proprietario. TIP. SONZOGNO. BONELLI CARLO, Gerente responsabile.