

IL TEATRO ILLUSTRATO

PREZZI D'ABBONAMENTO:

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

Anno II. — Luglio 1882. — N. 19.

EDOARDO SONZOGNO

EDITORE

Milano. — Via Pasquirolo, N. 14.

AVVERTENZE.

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



HEMEROTECA
MUNICIPAL
MADRID



PARIGI: TEATRO NAZIONALE DELL'OPERA. — FRANCESCA DA RIMINI, di A. THOMAS. — (PROLOGO: *L'Inferno*).

ANTONIO RUBINSTEIN



L'«evo antico significava con simboli la potenza dell'arte, ed eternava con miti la memoria de' suoi più insigni cultori; simboli e miti non si convengono più alla scettica età presente, e non saranno forse lasciati da noi in retaggio ai posteri; ma non cadrà per ciò il ricordo dei valorosi che, proseguendo arditamente il loro cammino verso l'ideale, seppero estollersi dalla schiera numerosa dei mediocri. Il lauro più ambito e più eccelso tocca indubbiamente ai compositori, ma a salire all'alto ed invidiato posto è spesso mezzo efficacissimo il personale valore di interpretazione.

Questo è precisamente il caso di Antonio Rubinstein, la cui gloria di sommo virtuoso ha preceduto quella di compositore, ed ha molto contribuito a stabilirla e propagarla.

Antonio Rubinstein è nato nel novembre 1829 a Wechwotynez, villaggio russo situato sulla frontiera Moldava. Bambino fu condotto a Mosca, dove suo padre stabilì una fabbrica di matite.

I primi rudimenti dell'arte Rubinstein li ebbe a cinque anni circa dalla madre, buona musicista, la quale presto affidò la cura dell'educazione artistica del bambino al Villoing, che, secondo Fétis, sarebbe stato il solo maestro d'Antonio per il pianoforte. Questa asserzione non è forse esattissima: sta in fatto che il Villoing condusse in non molto tempo Rubinstein a presentarsi con immenso successo al pubblico in Mosca; ma nel 1840, quando Villoing trasse seco l'allievo a Parigi, Franz Liszt non solo felicitò nel modo più vivo il piccolo Rubinstein, ma ne diresse gli studj per lo spazio di diciotto mesi, e per quanto autoritario non potè a meno l'insegnamento fermissimo di Liszt di avere la più grande influenza sullo sviluppo del talento e della virtuosità d'Antonio. Accettando come esatta questa seconda asserzione, che fa il Marmontel in un suo interessante volume sui *Virtuoses contemporains*, del quale è prossimissima la pubblicazione, non bisogna dimenticare che il Villoing, morto solo l'anno scorso a Pietroburgo, ebbe a titolo d'onore di essere sempre stato il tutore artistico di Rubinstein, e fu egli che gli fece visitare successivamente l'Olanda, l'Inghilterra, la Germania, la Svezia e la Danimarca.

Si rientrò in Russia nel 1843, e mentre Antonio eccitava la meraviglia universale, il fratello Nicola, che aveva sei anni, dimostrava le più straordinarie attitudini per la composizione. La madre prese la risoluzione allora di recarsi in Germania, e giunta la famiglia a Berlino, dietro il consiglio di Meyerbeer, fu designato per maestro di composizione ai fratelli il Dehn, professore di grido.

A Berlino l'Antonio studiò indefessamente, senza che tuttavia, come egli stesso ebbe a dire, i suoi progressi fossero in proporzione nè della sua volontà, nè della sua

virtuosità che provò in parecchi concerti alla Corte. Nicola per contro, virtuoso meno eccezionale, quantunque lavorasse assiduamente col Kullak, si giovò straordinariamente delle lezioni del Dehn, e se la sua carriera fu meno splendida di quella del fratello, forse questo provenne unicamente da ciò che egli dovette poscia interrompere i suoi studj per darsi al commercio, secondo gli uni, agli studj legali, secondo gli altri, quantunque però in definitiva l'arte l'abbia richiamato, ed il suo nome sia suonato altamente benemerito, tanto come fondatore di scuole e società musicali, quanto per le qualità del cuore e della mente.

Sarebbe lungo il seguire tutte le fasi, tutte le vicende, e tutti i viaggi di Antonio Rubinstein: rapidamente ne accenno i punti principali.

Da Berlino egli si recò per breve tempo a Mosca nel 1846 alla morte del padre; poi fu a Vienna ed a Presburgo in Ungheria col flautista Heindl ed a Berlino lavorando con quella attività che è sempre stata singolare sua caratteristica.

Il suo meccanismo già straordinario divenne ancor più meraviglioso, e la sua disposizione anche per la composizione cominciò ad accentuarsi, quando nel 1848, scoppia la rivoluzione in Prussia, egli si stabilì definitivamente a Pietroburgo, ove nel 1852 lo stipendio annesso alla sua qualità di pianista di camera della granduchessa Elena lo liberò dalla tirannia delle lezioni a beneficio della parte ideale delle sue occupazioni.

La protezione della granduchessa era conseguenza del pieno esito di un'opera, *Demetrio del Don*, che Rubinstein aveva scritto fin dal 1849; e fu la stessa munificenza principessa che negli ozj estivi del suo palazzo di Kamenoïostrow suggerì a Rubinstein di comporre una serie di opere in un atto, ciascuna delle quali doveva essere un quadro di costumi russi: ed egli scrisse *Tcherhesse (La Vendetta)*, *I Cacciatori di Siberia* e *Thoms*, insieme ad una quantità straordinaria di sonate, terzetti, quartetti, romanze di ogni genere.

Nel 1854 Rubinstein incominciò nuovi giri artistici, i quali gli riuscirono fruttuosi sotto tutti i rapporti; e d'allora in poi il suo primato come esecutore si accentuò nel modo più indiscutibile in Francia, in Inghilterra, in Austria, in tutta l'Europa e nell'America, dove la cronaca del suo viaggio è tutta improntata a quegli entusiasmi illimitati che sembrano favola.

Fu in Italia per breve tempo ed una volta sola; ma l'impressione che egli fece dura tuttora, e forse egli stesso ignora che qualche vocazione artistica di primo ordine si fece assolutamente imperiosa per effetto del suo passaggio: informi al riguardo una giovane e valentissima pianista napoletana che di questi giorni ottiene a Trieste il più invidiabile successo.

Io non ho udito Rubinstein che una volta sola, ma nè il tempo, nè gli eventi hanno potuto diminuire la gigantesca, sto per dire la spaventosa impressione che ho provato. Pochi artisti hanno la facoltà di soggiogare immediatamente il pubblico quando si presentano come Antonio Rubinstein, la cui fisionomia vigorosa, quasi rozza, dalla fronte amplissima, dagli zigomi sporgenti, dalle

labbra grossolane, dalle narici accentuate, dallo sguardo quasi fosco, dalla capigliatura folta, ha una strana rassomiglianza coi conosciuti ritratti di Beethoven. Rubinstein si slancia al pianoforte con mossa leonina, lo strumento diventa docile, svela a lui tutti i suoi segreti, assume tutti i timbri più varii dell'orchestra, si presta ad effetti di sonorità prodigiosi, di delicatezza ideali, di sfumature, di fusioni di suoni assolutamente incredibili.

Ed a proposito del suo valore di virtuoso, l'ammirazione cresce a mille doppi, aggiunge il Marmontel, allorchando è dato di assistere a tutta una serie di concerti, alle interpretazioni dei concerti sinfonici di Beethoven, di Weber, di Mendelssohn, o dei notturni di Chopin o dei migliori fra i componimenti di Liszt. Allora l'artista si rivela intieramente: la foga più reale si riunisce alla più squisita sensibilità, la creazione altrui è completata, è resa perfetta dall'interprete, ispirato, ardente, appassionato, che poetizza lo strumento, incanta, meraviglia, soggioga.

Sul valore delle innumerevoli composizioni di Rubinstein si sono udite le opinioni più disparate del mondo. Fétis, che ha guastato la sua importantissima *Biographie Universelle* con tanti giudizi avventati, ha riconosciuto qualche pregio in Rubinstein, ma ha sentenziato che non aveva scritto una sola composizione *complètement belle*, e trova dappertutto un difetto, che è vizio solo fino ad un certo punto, che cioè manchi la concezione meditata e che sia troppo palese il carattere dell'improvvisazione.

Ma sono scorsi diciannove anni dal giorno in cui Fétis scriveva, e la produttività di Rubinstein non ha cessato di manifestarsi per modo da valergli almeno un maggior rispetto da parte del Pougin, che ha continuato il lavoro di Fétis, e che dà la lunghissima lista delle composizioni di Rubinstein, lista che ogni giorno va aumentando anche oggidì.

Ha discorso di Rubinstein in un suo recente libro sulla musica russa anche Cesare Cui, compositore e critico valente, e nel tempo stesso (poichè la composizione non serve a far vivere un uomo nè in Russia, nè altrove) colonnello nel genio, e professore di fortificazione all'Accademia Militare di Pietroburgo.

Il Cui, stabilito giustamente che il talento di Rubinstein è russo dal solo lato tematico, ed ancora intermittenemente, analizza assai finamente la parte sola de' suoi lavori che si riferiscono all'arte russa.

Riassumendo l'opinione del Cui, che ho per autorevole, e ponendola a riscontro col parere di qualche altro intendente, poichè delle opere più essenziali di Rubinstein non posso giudicare dietro esame ed audizioni personali, parmi che si possa assicurare che Antonio Rubinstein è ormai artista *cosmopolita* anche come compositore, e che egli ha impressa oramai tale impronta da aver diritto ad essere scritto tra i migliori. Mancherà forse calore nelle scene drammatiche, c'è felicità di ispirazione nelle parti liriche; il getto melodico è di estrema abbondanza non di rado originale, e nel complesso più vario di quello di Brahms e di Raff grazie all'introduzione di qualche elemento ritmico popolare russo; l'armonia e lo stru-

mentale sono sempre quelli di un solenne maestro dell'arte.

E come a maestro insigne giunga all'autore del *Feramors*, del *Paradiso Perduto*, dell' *Oceano*, dei *Maccabei*, del *Nerone*, del *Demonio* e di tanti altri variatissimi e poderosi lavori il plauso d'ammirazione anche di questa patria nostra, i cui allori non possono a meno di avere per tutti gli artisti una speciale attrattiva.

Torino, 21 giugno 1882.

IPPOLITO VALETTA.

LE NOSTRE INCISIONI

FRANCESCA DA RIMINI

del maestro AMBROGIO THOMAS

AL TEATRO DELL'OPERA DI PARIGI



el numero del nostro giornale ch'uscì ai primi di Maggio, abbiamo presentate ai lettori le scene più importanti dell'ultima opera dell'illustre compositore francese Francesco Thomas.

In quel quadro che abbraccia l'intera azione, trovasi pure accennata la scena del prologo, l' *Inferno*, che ora più precisa ne' particolari e più al grande torniamo a pubblicare.

Il prologo della *Francesca* è suddiviso in due grandi quadri. Nel primo si vedono la porta dell'inferno, una gola oscurissima, grandi roccie ed un alto muro che taglia la strada a Dante. Il verso della Divina Commedia:

« Lasciate ogni speranza, o voi che entrate » lo si legge sopra un angusto passaggio.

Dante, accompagnato da Virgilio, scende la roccia. Il cantore di Beatrice indossa il tradizionale cappuccio, mentre Virgilio è ricoperto da bianca veste ed ha il capo cinto d'alloro.

Nel secondo quadro si ammira il primo cerchio dell'*Inferno* mentre una nera nube scende ed oscura per poco la scena.

Le roccie si allontanano allo sguardo nostro che attonito vede, attraverso alle tenebre, a sè dinanzi una oscura grotta ove corrono acque bituminose e dense.

Dante e Virgilio approdano alla riva, dove quei ritti macigni fra mura rocciose, sembra vogliano chiudere il passo. Appena Dante e Virgilio sono in scena passano, come nuvola, fantasmi ravvolti in bianco lino: tra questi si notano Paolo e Francesca. Alla preghiera che Dante indirizza a quelle « anime affannate »

« Quali colombe dal disio chiamate,

« Con l'ali aperte e ferme... »

esse scendono lentamente sino alla punta d'uno scoglio.

E questo basta a dare idea del disegno che presentiamo. In quanto al valore artistico della musica scritta dal Thomas pel prologo — giudicato un vero capolavoro — e per l'intera opera, rimandiamo il cortese che ci legge agli articoli da noi pubblicati nei passati numeri del *Teatro Illustrato*.

TRISTANO E ISOTTA

melodramma di RICCARDO WAGNER

AL TEATRO DI CITTÀ A LIPSIA



ristano e Isotta trovansi stretti in amoroso colloquio allorchè vengono sorpresi da Melot e Marke. Brangoene la dama di compagnia d'Isotta scende, all'insolito rumore, dal terrazzo e corre vicino ad Isotta, mentre Melot e Marke entrano in scena seguiti dai cortigiani. Isotta, per pudore volge il capo d'altra parte e Tristan stende il suo mantello in modo che Isotta venga nascosta agli sguardi degli arrivati.

Egli rimane immobile per qualche tempo in quella posizione, tenendo l'occhio fiso su Melot e Marke.

È questa la scena del melodramma di Wagner che presentiamo, scena che ha per scioglimento il duello tra Melot e Tristan.

Tristano ed Isotta è il primo lavoro in cui Wagner si rivela completamente quel compositore originale che doveva diventare dopo il capo-scuola dei musicisti tedeschi. Il grande maestro, con quest'opera è entrato nella sua via e vi cammina con passo sicuro: quanto ha preceduto *Tristano ed Isotta* se lascia intravedere un potente ingegno, è però mancante di una assoluta originalità.

Ma *Tristano ed Isotta*, più ancora delle altre opere di Wagner, per venire apprezzata anche nei particolari, ha bisogno di essere udita in tedesco!

Ed ora, tutti lo ponno udire il tedesco... ma a ben pochi è dato comprenderlo!

LO SPIONE DI RHEINSBERG

dramma storico del sig. GOTTSCHALL

AL TEATRO DI CITTÀ DI LIPSIA



Lo Spione di Rheinsberg è il titolo di un dramma storico rappresentatosi, poco tempo fa, sulle scene del Teatro Cittadino di Lipsia ed accolto col massimo favore.

Ne è autore il signor Gottschall che gode in Germania d'una bella fama e che, venti anni or sono, scrisse il *Pitt e Fox* che ancor ora figura tra i più fortunati lavori del repertorio tedesco.

Come il titolo lo dice, l'azione si svolge a Rheinsberg, il castello di piacere dove visse parecchi anni il giovane Federico, il quale l'aveva trasformato in un vero soggiorno degno delle *Grazie* e delle *Muse*. In quel luogo il futuro sovrano, circondato da degni amici e da donne fornite di rari talenti, attendeva agli studj severi della scienza ed anche a quei piaceri che può dare una colta e brillante società.

Ma l'invidia ed il sospetto che ovunque s'introducono, vennero a turbare l'aria tranquilla del castello di Rheinsberg.

I nemici che il giovine principe aveva alla Corte, fanno credere al re suo padre, già sospettoso per natura, che al castello si congiuri contro lui, contro la sicurezza dello Stato.

E così vediamo formarsi da Berlino un intrigo le cui fila sono nelle mani della signora di Katsch, la gran maestra della Corte reale, ed alla quale, strumento a scoprire le supposte congiure, serve lo spione inviato espressamente da Berlino, Salomone Morgenstern, una specie di giullare erudito.

Ed è a quanto narrammo che s'annodano i piccoli episodi amorosi e i molti contrasti fra i cavalieri e le dame del castello. Questi piccoli intrighi offrono il destro all'autore di presentare alcune scene di tale vivacità comica da poter essere paragonate alle più riuscite di Scribe.

Ma il punto culminante dell'azione è formato dalla scena agitata e drammatica del quarto atto che presentiamo ai nostri lettori. Morgenstern, aiutato da una fantesca, si è introdotto nella sala dove il giovane principe vuol tenere una conferenza e dove deve essere creato un nuovo cavaliere. La cerimonia pel ricevimento è compiuta. Federico ha in quel momento esposti in uno splendido discorso i nobili e grandi principj che, contrariamente alle massime di Machiavelli, gli serviranno di guida nel governare il principato che deve ereditare. Allora Morgenstern esce dal nascondiglio, cade ai piedi del principe e dichiara che, venuto per isventare una congiura, è invece diventato il più fedele alleato di lui, tanto indegnamente calunniato. — Federico lo minaccia prima di morte, ma finisce col prenderlo al suo servizio.

L'atto ultimo del dramma è la vittoria del Dio amore che abbatte tutti gli ostacoli innalzati dal caso e sventa tutte le trame della politica.

Il signor Rodolfo von Gottschall nel trattare questo soggetto ebbe il gran merito di saper circondare d'un'aura poetica la maestosa figura del re Federico Guglielmo senza mancare alla verità del ritratto storico, e di presentarci sopra tutto l'uomo nel vero carattere.

IL PICCOLO FAUST

parodia di HERVÉ

AL TEATRO DELLA PORTE SAINT-MARTIN



Il teatro della Porte Saint-Martin di Parigi ha riprodotto *Le Petit Faust* di Hervé. È una parodia fantastica, *féerie* ed *operetta* ad un tempo, del *Faust* di Gounod, e che venne già rappresentata a Parigi, dieci anni or sono.

La musica è vivace, piena di brio, ed ha tali slanci che la fanno piacere immensamente; e siccome sapeva benissimo l'impresa di detto teatro, che nulla più invecchia sulle scene, e specialmente a Parigi, quanto una parodia, per procacciare a una tale riproduzione attrazione e interesse, nulla ha risparmiato di quanto dipendeva da essa. Splendide decorazioni, graziosi

ballabili, lusso eccezionale in tutto e per tutto; apparato scenico artistico, meraviglioso; sette nuovi pezzi ed un personaggio di più... ecco quanto essa ha offerto e presentato al pubblico parigino. Raggiunse lo scopo perchè il successo fu assolutamente incontrastato.

Bellissima l'esecuzione musicale.

Il pezzo che maggiormente piacque fu il triplice coro del quadro della rivolta. Se ne volle la replica, come appunto si faceva replicare ogni sera all'Opéra la *Kermesse* del Faust di Gounod. Non mica che col coro della parodia il maestro Hervé siasi sollevato all'altezza di Gounod, sarebbe un'esagerazione bella e buona che egli stesso respingerebbe; bensì, avendolo tracciato sulle stesse combinazioni armoniche, poi svolto con abile disinvoltura, ha trovato modo anch'egli di produrre moltissimo effetto.

Le *Petit Faust* in grazia anche dei suoi ballabili, trasformazioni, apoteosi e splendido apparato scenico riesce un lavoro musicale pregevolissimo che attrae, che diverte e che piacerà in qualunque teatro venga rappresentato.

La scuola della maldicenza

commedia di SHERIDAN

AL TEATRO DEI VAUDEVILLES DI LONDRA

La scuola della maldicenza è sempre il cavallo di battaglia di una compagnia comica di prima classe. Nel 1872 tale commedia di Sheridan fu rappresentata a Londra per moltissime sere di seguito. Le parti principali sono quelle di sir Peter Teazle e del brillante Carlo Surface.

La parte di Giuseppe Surface, suo fratello, allora rappresentata in modo così caratteristico dal signor Giovanni Clayton, è ora resa con talento dal signor Frank Archer, mentre quella di Lady Teazle, allora tenuta da miss Amy Fawsitt, è ora rappresentata da miss Ada Cavendish. La commedia ottimamente messa in iscena, ha trovato altri ottimi interpreti nel signor Thorne, un Crabtree modello, nella signora Arthur Stirling, un'eccellente madama Candour, e nei signori Maclean e Righton, il primo un sir Oliviero e l'altro un Moses per eccellenza. La nostra illustrazione rappresenta la famosa scena del *parafuoco*, quando Lady Teazle è sorpresa nella camera di Joseph Surface da suo marito, il quale unitamente al tartufo Giuseppe vien molto, e con ispirito, canzonato da Carlo Surface. Parlando della stupenda interpretazione di W. Farren (sir Peter) l'*Athenæum* dice:

« L'affetto di sir Peter per sua moglie è così potente che soffoca negli spettatori quella ilarità che prorompe ordinariamente alla scoperta della signora Teazle.

« La canzonatura di Carlo diventa atroce innanzi al dolore manifestato da sir Peter. »

ANHANA

opera comico-satirica in tre atti

del maestro ERMANNO ZUMPE

AL TEATRO VITTORIA DI BERLINO



Quest'opera che per la prima volta e con esito felicissimo venne rappresentata, nello scorso maggio, sulle scene del teatro della Vittoria a Berlino, è lavoro d'un giovane compositore allievo di Wagner, il signor Ermanno Zumpe. Le parole sono d'autore anonimo.

L'azione si svolge nell'India, cioè nel paese delle meraviglie dove tutto è possibile, perfino l'impossibile. Il Radscha dei Bramaputra raccoglie a sé d'intorno, per fugar la noia, tre tipi tedeschi, le più originali persone che si possano immaginare.

Primo tipo è la viennese Soubrette Anahna, il secondo è il berlinese Hauswurst e, terzo fra tanto senno, viene il bavarese Quatsch, direttore d'orchestra. La graziosa viennese appare in cinque o sei travestimenti diversi, e tali da far concorrenza ai costumi adamitici: il berlinese fa continui giuochi di parole da disgradare tutti i calemburisti più o meno spiritosi che pullulano nelle odierne opere; ed il bavarese Quatsch, nel battere il tempo, e cercando d'imitare le moderne movenze acrobatiche dei direttori d'orchestra, rompe in due la *bacchetta* del comando.

Vediamo dopo passare sotto gli occhi del pubblico curioso una carovana d'indiani con dei cammelli, degli elefanti e un idolo che vomita fuoco.

Alla fine del secondo atto (vedi nostra incisione) irrompe sulla scena un gruppo di corsari, fra i quali la fa da regina la viennese Soubrette Anahna che è portata come in trionfo.

Ma una vera *menagerie* completa l'abbiamo sul palcoscenico nel terzo atto, che quell'originale sovrano dei Bramaputra fa trasportare nella sala del trono le fiere che abitano il deserto. Usa però la prudenza di tenerle chiuse in gabbia di ferro.

E tanto pel soggetto dell'opera.

In quanto alla musica, il signor Zumpe ha saputo interpretare le intenzioni del librettista, completandole spesso, e raggiungendo colle note la originalità di composizione ideata dal poeta.

Come si vede dal soggetto, quest'opera comica mira a sferzare coloro che sono invasi dalla mania di produrre sulle scene cose fuori della vita comune e che hanno nessunissima ragione di esistere.

Dove la satira riposa un poco, allora il compositore fece musica seria e mostrò ardente apostolo dell'arte vera, tanto che dal pubblico furono acclamati molti brani di musica drammatica ed elegiaca.

Il maestro Zumpe si affermò idealista in sommo grado, ma nello stesso tempo dimostrò possedere molto umorismo e di buona lega.

GARIBALDI E LA MUSICA

Disse una grande verità chi affermò che il genio di Garibaldi sfugge all'esame critico ed all'analisi, nè sarebbe presumibile che un ingegno comune potesse uscirne bene nella disamina di un carattere così complesso, così straordinario, così potente nelle svariate manifestazioni o tendenze. V'è da rimanere accecati come coloro che sfidano collo sguardo i raggi incandescenti del sole; e mentre noi sentiamo in noi stessi per intuito l'immensità del genio dell'eroe, ci riesce impossibile sceverarne le parti e farle oggetto di separato esame.

Tutto in lui si svolge con ordine psichico naturale; le virtù ch'egli possedeva in copia e delle quali una sola avrebbe bastato a caratterizzare un genio, sono in lui così serenamente spontanee che spariscono quasi al giudizio speciale per riassumersi luminosamente nella totalità della figura eroica, titanica, eccelsa più che qualunque altra delle antiche civiltà, siancisi tramandate da Omero o da Plutarco.

Nell'animo di quel leone, fulmine di guerra ed araldo di libertà, nelle cui mani la biblica spada dell'Arcangelo cessava d'essere un mito, splendono riposti e quasi celati i sentimenti più gentili, le tendenze più soavi, le ingenue gentilezze degli animi schivi del rumore e del mondo.

Quel titano che, abborrente il fasto degli uni e la bugia degli altri, rinnova la tradizionale, unica virtù di Cincinnato, e si ritira in un angolo romito a vivere di memorie e di speranze, spende le sue ore di riposo a dettare memorie od a comporre racconti e poesie, nelle quali la nota dominante è la patria ed il ritornello obbligato la libertà.

Egli scrive, ma non è per ambizione come Cesare, non per albagia come Napoleone; egli scrive coll'animo che non pensa alla nomina futura, scrive e canta come Omero, come Pindaro, come Tirteo, dei quali ha i generosi ardimenti, la nota profondamente vera, il giudizio retto, i colori smaglianti della vita reale. — E quale disinteresse, quale sovrumana modestia! Ne' suoi libri, nel riassunto delle sue memorie, ei parla sempre degli altri e poco o nulla di sé; ha parole di lode come potevano uscire dalle labbra di Leonida, ma le serba pe'suoi fidi; ha sdegni profondi, ruggenti nell'imo dell'animo come boati di vulcano, ma raramente erompono, e muoiono spesso sulle sue labbra generose dalle quali partono invece parole d'oblio.

Tutta questa dovizia di gentilezza, questo fiore di poesia aleggiante attorno alla olimpica fronte dell'Eroe, non poteva scompagnarsi dall'amore per ogni gentile manifestazione di qualunque ordine si fosse, ed ecco questa natura meravigliosa completarsi dal lato artistico nel culto del bello sotto qualunque forma; ecco in lui l'istinto poetico, pieno d'immagini e di vita, dettargli versi sonanti e creati; eccolo rapito nella contemplazione di un quadro pregevole di pennello umano e più in quello divino che la natura pinga ad ogni istante; eccolo l'Eroe compreso di dolcezza soave all'udire le dolci note della musa canora italiana, lui che si direbbe creato per non udire altro suono che il concitato fragore delle mischie, il rombo del cannone, il grandinare fitto della mitraglia, ed il gemito di chi muore per la patria.

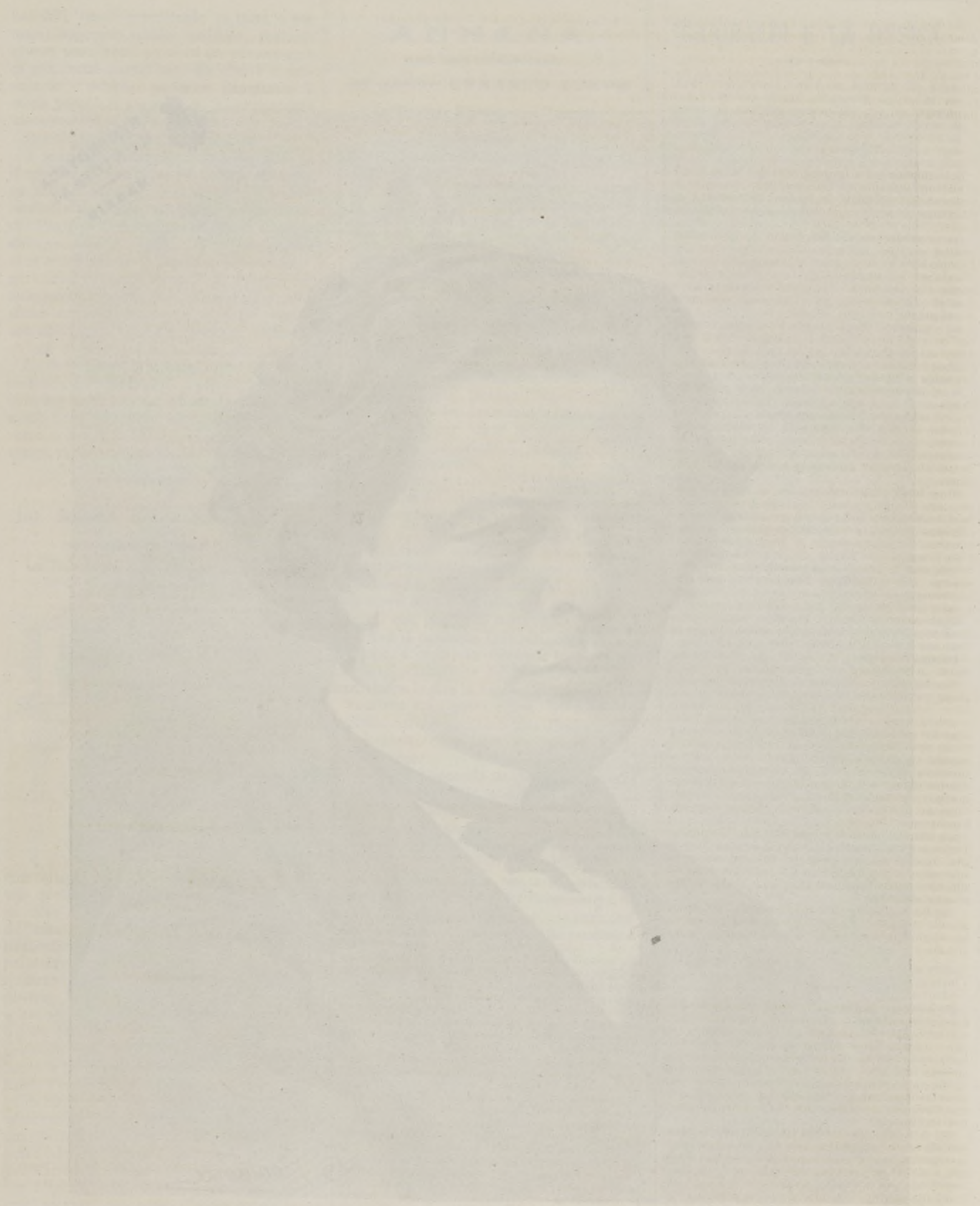
Garibaldi amò fortemente la musica e la volle compagna nei miracolosi ardimenti di guerra come nelle blande giornate del suo povero romitaggio a Caprera. L'amò per naturale intuizione, per quell'istinto che guida gli animi eccelsi al culto del bello; l'amò per soavi conforti che ne trasse, per le ore d'oblio che n'ebbe.

Non chiedetegli quale sia il genere preferito, nè quali scuole gli vadano meglio a talento; egli non ebbe tempo d'occuparsi di queste inezie, egli che scriveva pagine come Roma, come S. Fermo, come Marsala, come Bezzeca, come Aspromonte, come Mentana, come Digione. — Egli comprende ed ama la musica non per disamina critica o per selezione di scuola, ma direttamente per l'effetto che ne ottiene, per la dolcezza che ne traspira. D'altra parte il guerriero non sarebbe trovato a buon agio nei palchetti d'un teatro, lui che ben altri drammi sognava e compieva incidendoli nel gran libro della libertà.

Egli non chiese, come Mazzini, all'arte lirica l'appoggio per scuotere gli animi, per creare sulla scena i quadri storici a grandi linee, per eccitare le generazioni alle gagliarde lotte; bastava a ciò la sua voce, il suo esempio, il suo fascino. Mazzini filosofo chiese alla musica il recondito assenso alle proprie teorie e l'appoggio per lo sviluppo; Garibaldi non le chiese che l'inno di guerra od il canto fatato, dolce compenso e dolcissimo riposo all'animo affaticato dell'Eroe.



Alex Rubinstein



[Faint, illegible signature or text]

Mazzini disse ad Euterpe: Pensa; Garibaldi le disse: Canta. L'uno: Tu sviscererai colle tue note e vestirai il concetto filosofico che per l'Italia la mia mente va maturando. E l'altro: Tu condurrà i miei volontari all'assalto, alla vittoria, alla morte onorata, poscia ti siederai accanto a me a cantarmi i dolci ricordi delle nostre pugne ed a blandirmi l'animo colle carezze della tua voce.

E la musica è l'arte prediletta dei numi e dei grandi per eccellenza. Chi saprebbe spiegare o solo indicare l'origine del fascino che ne deriva, del giogo soave e tirannico a un tempo da cui l'animo non sa svincolarsi?

Ignoto numini, scrisse Mazzini in quel pensatissimo e stupendo articolo che nel 1836 intitolò *Filosofia della musica*; ed è appunto ignoto il nume che fa vibrare in così svariati modi le corde del sentimento umano col tramite dei suoni, eccitandolo alla commozione od all'eroismo, alla gioia od al pianto con vece alterna.

Chi saprebbe dirci perchè i più grandi geni dell'umanità furono cultori amatissimi dell'arte sacra ad Euterpe, e perchè nel mondo eroico dell'antica Ellenia la musica fosse sposata universalmente a tutte le grandi gesta?

Il cieco Omero brancola cantando le glorie dei Pelidi e il lutto degli Achiivi; Taletta canta in Sparta le leggi e gli inni guerrieri; Tirteo trova la nota magica che indica la vittoria; Platone istesso, il severo Platone scrive sulla musica, ed Aristotele infila nell'animo del magno Alessandro, coll'amore dei canti guerrieri, lo spirito della gloria.

V'ha forse genio sublime anche nella modernità che sfugga a questa legge di dominio assoluto della musica sullo spirito umano? Io non ne conosco. Tutti l'accossero, la onorarono, la festeggiarono, la fecero segno di cure speciali e di culto amoroso. — Dante che n'è entusiasta ne fa soggetto di celesti o di terribili confronti ed il suo spirito severo non sa dimenticare le profonde impressioni subite durante lo studio di quest'arte e delle quali ne riporta dolcissime ricordanze.

Shakspeare e Goethe non han pagine quasi dove non traluca splendida la predilezione per la musica ed il culto profondo che n'ebbero.

Dante, Shakspeare e Goethe, tre poeti riassumibili nella letteratura ed il genio di tre popoli.

Mazzini, filosofo, pensatore ed apostolo di libertà, genio rivendicatore del primato italiano in arte ed in politica, sacrifica ad Euterpe più di quanto si creda, e, nel silenzio poetico e doloroso dell'esilio, domanda alla musa dei suoni l'oblio momentaneo delle amarezze che la viltà degli uomini seminò nel grande animo italiano. « Solcato l'animo da mille dolori e pieno d'alto sconforto quando penso agli uomini d'oggi » (egli così diceva), trova momenti di pace nel segreto abbandono dell'animo, fra le calme dolcissime che dall'ignoto nume derivano.

Laggiù nell'ombrosa ed ospitale villa di Lugano fremeva ancora pietosa l'eco delle segrete melodi che Mazzini cantava solo, volendo egli stesso la solitudine, e che pochissimi fidi potevano a stento afferrare nell'onda sonora che l'aura portava dalla remota stanzetta.

Musica e filosofia, due manifestazioni del genio umano che pare, a prima giunta, debbano escludersi l'un l'altra, ed invece si assimilano e si completano!

Il genio di Garibaldi non poteva sottrarsi alla legge naturale, nè vi si sottrasse. Quando le battaglie contro i tiranni gli lasciarono tregua, egli pure accolse come sorella benefica la diva Euterpe e prodigò cordiali attenzioni. E quando anche ciò non fosse, non è lieve il solco che la sua apparizione gloriosa tracciò nella storia della musica popolare, pronta la musa del popolo a cantare le gesta degli eroi e le forti virtù dei caratteri eccezionali.

Nel 1839, la musa del popolo lombardo improvvisava strofe patriottiche che si cantavano nelle marce faticose o nei brevi riposi tra un sorso d'acqua ed un boccone di pane. — Io le so vengo ancora con vivo piacere quelle marce per l'alta Lombardia, allietate dalla presenza dell'Eroe e dal cadenzare ritmico della nota canzone:

*Quell'uccellin del bosco
Dove sarai vola?
In testa a Garibaldi...*

Più tardi, nell'agro Capuano, dopo l'eroica battaglia del 1.º ottobre, la leggenda sposavasi alla superstizione e ne uscivano le canzoni fragranti di venerazione e di misticismo, ne uscivano le credenze strane e fantastiche dei siciliani che da-

vano a Garibaldi per madre Santa Rosalia; ne uscivano giudizi come questo:

« È figlio d'un dimonio e d'una Santa »

sentenza degna del popolo spartano, nella sua rude espressione, ma nella sua giusta interpretazione. Ne uscivano i canti delle popolane, cui l'apparizione dell'Eroe, fulmine di guerra ed angelo di gentilezza, faceva gorgheggiare la nota canzone:

*Che biello cavallo
Che porta Callubarda
Porta camicia rossa
Di lui m'innamora.*

oppure strofe di desiderio di rivederla, questa magica apparizione, dopo ch'ebbe abbandonate le terre redente e donatele ad un re:

*Vorria ch'a Roma se jesse in Carrozzella
Ppe' vvide Callubarda lu mio bello.*

o nei ritornelli popolari della nota canzone:

*Camicia rossa
Camicia ardente*

quasi idea riassuntiva di tutte le glorie titaniche di Garibaldi e de'suoi fidi, sintesi dell'entusiasmo delle popolazioni, dopo compiute le magnanime gesta di tanti eroi per la cacciata dei tiranni.

Così la musa popolare precorreva, seguiva, inneggiava a questo vero arcangelo senza riscontro nella storia umana, cuore di eroe, gentilezza di fanciulla, carattere di granito. Così aveva inneggiato precedentemente sulle labbra d'uno dei più gagliardi poeti-patrioti italiani, il Mercantini, quando a Genova, mentre preludevansi alla spedizione dei Mille, in presenza di Garibaldi e di un eletta accolta di cittadini illustri, egli declamava quell'inno potente:

*Si scopron le tombe — si levano i morti
I martiri nostri — son tutti risorti.*

cui Garibaldi stesso volle venissero sposate le note musicali, onde nacque poscia l'inno degli argonauti volanti alla conquista del vello d'oro della libertà italiana in Sicilia.

Certo, in quell'accolta di patrioti non si declamarono arcademicamente quei versi ispirati, e più d'un cuore deve aver battuto di speme allorchè provavasi per la prima volta in quella piccola cerchia la musica dell'Olivieri sulle parole:

Va fuori d'Italia — va fuori stranier!

La prima esecuzione improvvisata di quest'inno, pagina di musica immortalata dal nome dell'Eroe e da quello di cento vittorie, e l'ultimo forse dei momenti felici del Generale (felice s'intende perchè i dolori fisici venivano alleviati dal fascino d'Euterpe) ebbe luogo in Genova, questa terra che diede tanti valorosi per la libertà, questa vecchia Liguria culla d'eroi come l'appellava Guerrazzi.

Durante il soggiorno del generale in Genova, due anni or sono, in una bella serata, la casa del signor Canzio, suo genero, brulicava d'invitati. I convenuti erano per lo più reduci delle patrie battaglie, vecchi soldati di Garibaldi e pochi amici privati di famiglia.

Quella sera, uno dei più eletti ingegni dell'arte musicale aveva messi i suoi talenti d'artista e la sua anima di cittadino italiano a disposizione dell'Eroe desideroso di passare un pajo d'ore fra buoni amici ed ottima musica.

Quell'artista eletto, quello spirito gentile, chiamavasi Camillo Sivori, continuatore delle tradizioni gloriose di Paganini.

Quella sera lo *Stradivarius* del celebre concertista ebbe fremiti nuovi, ardimenti mai tentati, slanci di passione e di poesia divini; da quell'arco fatato piovevano a migliaia, come fulgide gemme, le note scintillanti, gaje ed appassionate, meste e vivaci, piene dei colori dell'iride.

Sul viso acceso e negli occhi animati dell'artista leggevasi una gioia fino allora non provata, la gioia di estrinsecare tutta la propria valentia, di sviscerare tutta la propria anima, non per allettare un pubblico che paga, ma per rendere omaggio ad un grande, per alleviarne i patimenti fisici, per accarezzargli l'anima colle magiche concezioni del genio italiano tanto care all'Eroe.

E desso, seduto nel mobile lettuccio, collo sguardo fisso all'arco fatato dell'artista, colle labbra composte ad un sorriso da fanciulla, pendeva attonito, dolcemente affascinato da quella musica divinamente eseguita, soggiogato dalla potenza

arcana d'un'arte che intendeva per sentimento, tanto, che al finire d'un pezzo bellissimo (il *Moto perpetuo* di Paganini), dimenticando gli acciacchi e sfavillando di compiacenza, gridò al concertista nel più puro vernacolo ligure:

— Bravo, bravo... scid me san-na! (1)

E c'era da guarire difatti od almeno da scordare molti affanni, durante quell'esecuzione maravigliosa, perfetta, insuperabile per valore di sentimento, centuplicato dalla solennità della circostanza.

E la gioia dell'illustre infermo si rinnovò ad ogni pezzo, ad ogni nuova esecuzione; e volle che cantasse la sua figliola, la signora Teresita Canzio, l'aria più bella ch'egli ricordasse e della quale fu sempre idolatra (« *Una voce poco fa* » nel *Barbiere*); e volle che il pianista Rinaldi toccasse, com'egli solo sa, gli avori del pianoforte; e chiese musica di Verdi, di Bellini, di Donizetti di Rossini, ricordando i loro capolavori, accennandone le bellezze salienti, compiacendosi in ispecie di soffermarsi a celebrare i grandi meriti del cigno di Pesaro.

Ed era giusto che un titano come Garibaldi sentisse ammirazione speciale pel titano dell'arte, per Gioachino Rossini, che sopra tutti « com'acquila vola » ed anco in ciò ci si mostra chiaro il giusto discernimento del Generale in materia d'arte.

— È questo uno dei più bei giorni della mia vita e che non iscorderò giammai, — disse il Generale nell'accommiatarci, e forse fu l'ultimo bacio che la bionda Euterpe posò su quella fronte serena circondata dall'aureola della gloria.

Laggiù nel romitaggio di Caprera, ove pareva non dovesse aleggiare altra musica che quella dei flutti flagellanti il granito della costa, o degli uccelli vaganti liberamente nell'isola senza temere le insidie dei cacciatori, udivasi di tanto in tanto, nelle sere più blande, una melodia agreste, dal ritmo antico, dalle frasi campagnole, dal cadenzare uguale; o qualche accenno alle più concitate creazioni del repertorio melodrammatico italiano, quelle in specie che ricordano le patrie glorie e l'insorgere dei popoli contro le tirannie; era quello il momento in cui il vecchio Eroe domandava alla musica un'ora di blandizie e di contentezza tutta intima.

Ora quei suoni tacciono, tacciono silenziosi quelle camere che già echeggiarono d'intimi concenti, e la diva Euterpe piangente ha infrante le corde della lira su quel sasso ove un sol nome è inciso, ma un nome che splende come faro di libertà « *Garibaldi!* »

Genova, 10 giugno 1882.

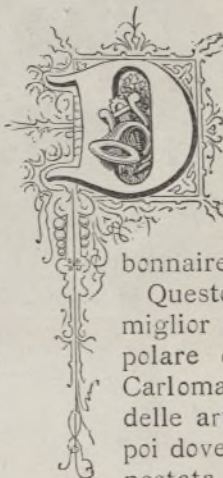
A. DE MARZI.

FORME LIRICHE

SAGGIO

STORICO E TECNOLOGICO

(Continuazione.)



el secolo IX si cita un compianto sulla celebre battaglia di Fontaneto, nella quale perirono 80 mila uomini per sostenere i diritti dei figli di Luigi Le Débonnaire.

Questo compianto è reputato il miglior monumento di canto popolare di un'epoca nella quale Carlomagno aveva ridestato il culto delle arti e delle scienze, ma che poi doveva essere nuovamente funestata dalle invasioni Normanne, Saracine, dei Bulgari, dei Magiari e dalla creazione dei feudi.

(1) Ella mi guarisce!



LIPSIA: TEATRO DI CITTÀ. — TRISTANO E ISOTTA, melodramma di *RICCARDO WAGNER*.

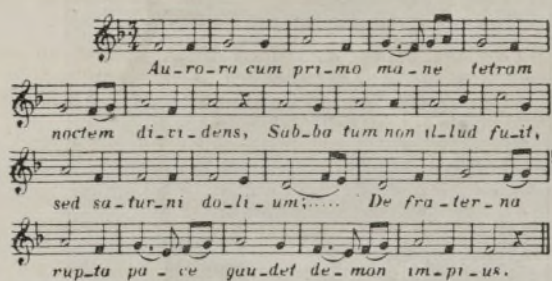


LIPSIA: TEATRO DI CITTÀ. — LO SPIONE DI RHEINSBERG, dramma storico del signor *GOTTSCHALL*.



PARIGI: TEATRO DELLA PORTE-SAINT-MARTIN. — IL PICCOLO FAUST, parodia del maestro *HERVÉ*.

In questo saggio, la nostra tonalità maggiore si espande in tutta la sua epica grandiosità.



Traduzione libera.

L'aurora che tronca col primo albore la tetra notte, non fu un sabato, ma di un Saturno doglio (1). Della infranta pace tra i fratelli gode l'empio demone.

Nel tempo delle crociate gli europei, reduci dall'Oriente, portarono fra noi un nuovo genere di musica che acquistò d'un subito grande voga e che si diffuse in ogni dove per opera dei trovatori. La musica occidentale da questo fatto ne fu fortemente scossa, e a poco a poco dovette cedere il posto d'onore alla nuova venuta.

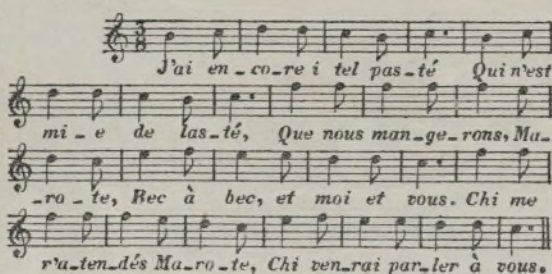
All'occhio dello storico, la gentilezza della musica dei trovatori spicca anche vieppiù allorchè si pone mente alla efferatezza dei tempi.

Trascriviamo una canzone del castellano di Coucy (1192), così celebre nella storia delle Crociate. Essa è nel modo *Eolio* di Glareano, o *Ipodorico* dei Greci e sente del cielo orientale che la ispirava.

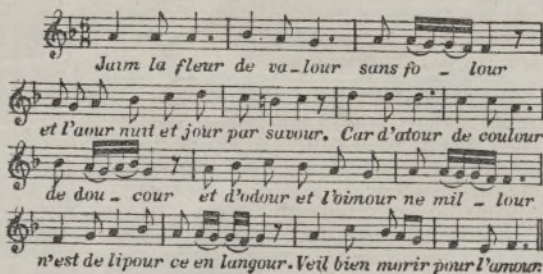


Non vogliamo procedere in questo sebbene imperfetto esame sulla canzone, senza riportarne una di quell'Adam de Le Halle, cui devesi il più antico saggio d'*opéra comique*, saggio che a presentarsi non aspettò la riforma melodrammatica fiorentina, avvenne che il menzionato trovatore artesiano scrivesse le sue produzioni poetiche e musicali per la corte di Roberto II, in Napoli, nell'ultimo quarto del secolo XIII. — La tonalità della canzone che qui trascriviamo è la nostra (modo *Jonico* di Glareano), e, quanto al ritmo, è da notare l'elegante parallelismo dei suoi disegni; difatti alla prima frase di quattro misure ne corrisponde una identica, e così riscontrasi nella seconda, la quale ha però un numero doppio di misura della precedente. Il carattere moderno di questa canzone è di per sé manifesto senza

che qui sia mestieri farne avvertire le qualità peculiari.



E tanto così per chiudere la serie degli esempi sulla canzone, vogliamo qui riportarne una che togliamo dalla *Storia della notazione musicale* dei signori David e Lussy (1); ne è autore Guglielmo di Machault, (seconda metà del secolo XIV). È nella nostra tonalità maggiore.



La canzone, come ci venne fatto di rilevare, e come meglio si potrebbe vedere ove lo spazio ci consentisse di moltiplicarne gli esempi, comprende soggetti d'ogni specie: — essa è la voce mistica della natura, rivoltasi sulle labbra dell'uomo, qualunque sia il grado di sua civiltà; è la voce d'amore; è il pianto per gli estinti; è l'inno alla Divinità; insomma la canzone è spontanea interprete della serie infinita degli stati dell'animo umano; essa è di dominio così della musica popolare, come di quella artistica, e se si volesse approfondirne lo studio troveremmo nella canzone la modulazione vocale, il ritmo, il pensiero melodico primigenio da cui, come da viva fonte, scaturirono le più nobili e grandi manifestazioni dovute al connubio divino della parola del poeta alla nota del musicista. — La canzone è una forma comune a tutti i popoli ed a tutti i tempi. Concettosa nella Cina; gentile e vaporosa nelle semplici note degli Indiani; indefinita nelle intonazioni e avviluppata in un'onda di leggiadri vocalizzi, di trilli, gruppetti e mordenti fra gli Arabi, nella Spagna meridionale e in Sicilia; — giocondamente melodiosa sul golfo di Napoli; spigliata e satirica sulla Senna; melanconica in Bretagna e più ancora nei paesi nordici; — il solo Giappone non ha canzoni, ma egli spera — lo dice lui stesso — di sciogliere il suo inno all'amore, alla natura, a Dio, lassù in cielo! Sorto il melodramma, la canzone ne formò subito una sua gemma e seguì il progresso di quello; ed essa ebbe pure liete accoglienze nelle dimore private, aprendo la via al progresso della musica così detta da camera.

Grandi e molteplici furono le trasformazioni subite dalla canzone, e non è senza meraviglia che vediamo come essa abbia potuto prestarsi a tante metamorfosi: dalla canzone di Tirsi nella *Euridice* di Peri alle moderne vi è di mezzo l'Oceano. Erotica ed umoristica sulla lira rossiniana, ed anche elegiaca, come nell'*Otello*; — galante, in

bocca di Donizetti; giocosa, modulata dai fratelli Ricci; piena di slancio, nei ritmi Verdiani; leggendaria, arcadica e cavalleresca nel mondo romantico di Gounod; caramente ingenua in Flothow; sarcastica, sinistra e minacciosa in Thomas (come nella canzone *Bacchica* d'*Amleto*), il quale ne diè pure saggi con spiccati caratteri etnicomusicali (veggasi il canto delle Villi nell'*Amleto*, la *Stiriana* e la *Polacca* nella *Mignon*); in questo genere scrisse pagine nuove e bellissime il Bizet (nella *Carmen*); ed il Wagner impresse il suggello del suo genio moltiforme alle canzoni descrittive, come si ha, per non citare che un esempio, in quella delle filatrici, nel *Vascello fantasma*. La canzone ha una ragione d'essere e se molte forme liriche verranno condannate un giorno all'ostracismo, questa sarà una delle ultime. Essa ha radici non solo nello svolgimento storico della musica, ma altresì — e profondissime — nel sentimento dell'uomo, e l'uomo non cambia.

Ma se il tipo generico della canzone è immanente, quanto non variano le sue forme! L'abbiamo visto in questo nostro rapido risciogliere dei monumenti d'arte, e le trasformazioni tonali, ritmiche ed ogni industria tecnica ed estetica del poeta e del musicista porgono idea delle trasformazioni avvenire; ciò che mai potrà cangiare è il contenuto — il soggetto — non variando la serie degli affetti e delle passioni dell'uomo.

Della splendida canzone polifonica dei contrappuntisti dei secoli XVI e XVII, diremo in progresso di questi studi, e così della canzone strumentale.

A. GALLI.

OPERE NUOVE

Due fiori melodrammatici ci portò il maggio, ma poco fraganti e che non adornarono il seno dell'arte se non per brev'ora; e due fiori ci furono porti dal giugno, ma più vaghi e più odorosi, e questi, a quanto pare, non sembrano destinati ad appassire al cadere del sole che li vide nascere e che li accese di attraenti colori. *Carlotta Clepier*, del Floridia, e *Masina Spinola*, del Jocteau, terminarono la loro giornata innanzi sera, sebbene la prima, mercè l'indulgenza del pubblico napoletano, sia stata meno sfortunata della seconda, la quale trovò nei torinesi giudici rigorosi e spietati.

Il loro favore artistico, i torinesi lo serbarono tutto intero ne' suoi più preziosi effetti per l'egregio maestro Scontrino, il quale la sera del 22 dello scorso mese fece rappresentare al teatro Alfieri un'opera che già aveva in fondo al *bauille* di viaggio da qualche tempo. Il nuovo lavoro s'intitola il *Sortilegio* e venne musicato sopra parole del signor Gino Nobili, il quale, se non ha la pretesa di oscurare i fulgidi allori dell'immortale Romani, non è però da mettersi fra i profanatori del Parnaso melodrammatico.

(1) Il lettore ricorderà che il Sabato era dedicato a Saturno.

(1) Parigi, Stamperia Nazionale, 1882.

È un lavorino che si sostiene perchè senza pretese di sorta, ingegnoso e non privo di belle trovate.

Quanto alla musica, si assevera dai critici che lo Scontrino, l'autore della *Matelda* e del *Progettista*, ha trovato la sua strada. Ci auguriamo che questa asserzione riceva piena conferma nelle riproduzioni che avremo, giova sperare, di quest'opera in altri teatri.

Però si porta in campo la benedetta questione della originalità e l'esimio critico Valletta scrive nella *Gazzetta Piemontese* che *l'originalità assoluta è forse quella che fa difetto in quest'opera*. E dopo queste parole aggiunge: « Non c'è personalità nel modo di concepire le posizioni e le scene, e non suppliscono i due pezzi concertati bellissimi, ma un po' pesanti per il genere del lavoro. » Senonchè egli si fa pur sollecito a soggiungere: « Ma se manca la nota spiccatissima che caratterizza il capolavoro, lo Scontrino ha tentato ed ha riuscito assai bene in parecchi punti la fusione del genere veramente giocoso alla Cimarosa ed alla Mozart colle risorse dello strumentale moderno, amalgama difficile perchè poteva prestar fianco agevolmente al grottesco. »

La musica dello Scontrino ha soprattutto un pregio che oggi va facendosi sempre più raro, quello vogliamo dire d'essere condotta logicamente, con bella quadratura di forma, di essere ricca di spontanee melodie, trattata egregiamente nei recitativi ed elegantissima nei parlanti, che sono la vita del melodramma giocoso. La marcia della banda comunale, l'aria del rivendugliolo, accompagnata di tanto in tanto dall'organetto, la jolla finale, il preludio del secondo atto, la canzone del tenore, con accompagnamento di chitarra, il successivo duetto, il terzetto, la scena del sortilegio nell'atto terzo, un altro terzetto e il rondò finale, sono tutte pagine pregevolissime, in mezzo alle quali spicca più di una felice trovata.

Il secondo dei floridi successi cui più sopra si accennava lo riportò il Sarria al teatro dei Fiorentini, a Napoli, coll'opera *Regina e Contadina*. Quivi anche il librettista Goffredo Cammarano ricevè dal pubblico le più lusinghiere attestazioni di favore.

La critica fa grandi elogi di questo lavoro, ma non tace al Sarria che qualche volta le reminiscenze di altre opere, sebbene proprie, danneggiano l'illusione. « È un amorevole scambio di famiglia, scrive il Piccolo, che si perdona all'affetto del padre, ma non si condona all'inezia del lavoro di arte. » L'autore ha inoltre d'uopo d'emanciparsi dai convenzionalismi, dai ritmi saltellanti e di tendenze oltramontane, di cercare di più il nuovo e di non trascurare in un futuro lavoro il color locale.

Avevamo scritte queste linee quando ci pervenne notizia di un altro esito felice: quello dell'opera *Fayel* del maestro Caronna, rappresentata al Costanzi di Roma.

I giornali lodano non solo la musica, ma anche il libretto, dovuto alla penna del signor Giovanni Villanti.

Auguriamo prospera e lunga vita a tutti codesti lavori nati sotto così favorevoli auspici.

Bollettino teatrale di Giugno

L'annuncio della morte di GIUSEPPE GARIBALDI, il padre della patria, fece chiudere per parecchie sere i teatri di tutta la nostra penisola. E se in qualche teatro fuvi rappresentazione fu solo allo scopo di concorrere nella spesa per l'erezione di un monumento alla memoria del leggendario Eroe.

L'arte volle associarsi al comune ed immenso dolore: nel petto degli artisti — è bello il poterlo dire — ergonsi due altari, l'uno all'arte, e l'altro all'amor patrio.

Niuno vorrà adunque porre a colpa del sottoscritto *Diarista* se il Bollettino di questo mese lascerà molto a desiderare.

1. Il *Fra Diavolo* ebbe liete sorti al teatro Alfieri di Torino.

Della musica troviamo fuori del caso il riparlare pel che accenneremo solo alla esecuzione che fu buona.

L'interpretazione del *Fra Diavolo* era affidata alle signore Rosa e Russo, ed ai signori Baraghi, Fari, Rosa e Ghia, artisti tutti che molto si fecero applaudire dai Torinesi.

5. Al Fondo di Napoli la Biancolini Rodriguez ha avuto nella *Giulietta e Romeo* quegli stessi applausi e quelle stesse dimostrazioni di simpatia, di cui già quel pubblico le era stato largo nel dicembre del 1880.

Entusiasmo soprattutto nell'aria « Ah se tu dormi svegliati » della quale dovette accordare il bis. All'esito felicissimo del lavoro di Bellini contribuirono moltissimo la signora Cristino, una Giulietta degna di Romeo, ed il tenore Montanaro, il quale con un'abilità la quale pur troppo non si possiede a venti, e nemmeno a trent'anni, riuscì a raggiungere senza avarie le acutezze della poco simpatica parte di Tebaldo.

L'orchestra era valorosamente diretta dal maestro Dell'Orefice, e si comprenderà che se il successo della *Giulietta e Romeo* fu grande, gli elementi ad ottenerlo abbondavano.

7. La *Lucia*, opera tanto sospirata dal pubblico dei Ristori di Verona, fu accolta in modo veramente eccezionale.

Lo spartito Donizettiano ebbe ovazioni dalla prima all'ultima battuta. E raccolsero applausi tutti gli artisti, ma specialmente il tenore Naudin.

Dopo il famoso finale del secondo atto, gli esecutori furono chiamati per tre volte alla ribalta. Insomma un'accoglienza entusiastica.

Chi lasciò a desiderare alcunchè fu l'orchestra.

10. Ai Fiorentini di Napoli il *Segreto della Duchessa* del maestro Dell'Orefice non ebbe un'esecuzione troppo coscienziosa. Nondimeno il pubblico trovò degni di applausi i principali artisti, la signora Cestarelli-Mugnone e signor Pini-Corsi. E pure applaudi all'orchestra diretta dal bravo maestro Mugnone.

11. Un altro successo da registrarsi è quello avuto dalla *Traviata* al Comunale di Ferrara.

La signora Giuseppina De Senespleda si è rivelata una Violetta di prim'ordine.

La sua bellissima ed elegante figura, la sua voce estesa, squillante ed educata a tutte le finenze dell'arte, produsse la più viva impressione.

E dopo lei viene il giovine tenore Paolo Alberti, un simpatico e distintissimo Alfredo che con ragione è idolatrato dalla povera Violetta.

Anch'egli possiede un tesoro di voce ed ebbe la sua messe d'applausi.

Altro artista, come di rado è dato udirne, è il baritono Sivori.

Il maestro Sangiorgi diresse l'orchestra: il nome solo del chiarissimo Sangiorgi è tale garanzia per l'arte che troviamo fuori del caso le lodi.

— Una veramente curiosa caratteristica di questa stagione all'Alfieri di Torino è che gli spettacoli si possono dividere in due categorie assolutamente distinte: nella prima stanno opere nuove per Torino o poco conosciute, poste in scena con cura e che si confanno perfettamente ai mezzi degli egregi artisti che le cantano, provate e concertate a dovere, gradite al pubblico e fonti di buoni incassi; nella seconda sono opere note, affidate ad interpreti impossibili o che si trovano a disagio nelle nuove parti, strapazzate nell'insieme e nei particolari, vere profanazioni dell'estetica, insulti perenni alle celebrate ispirazioni dei maestri dell'arte, strazio solenne del timpano auditivo. E per un caso singolare è così spiccato il contrasto in tutto e per tutto fra le due categorie, che si potrebbe supporre ciascuna di esse ispirata da una corrente molto diversa e quasi opposta.

La *Linda di Chamounix*, di cui ora dobbiamo parlare, appartiene alla seconda e più infelice cate-

goria di ispirazione: fu accolta dal pubblico dell'Alfieri con sbadigli e zittii.

Volendo dire particolarmente, si potrebbe trovare buonina in complesso l'esecuzione che ebbe la *Linda* per parte delle signore Russel e Paolicchi e del tenore signor Lombardi.

12. La prima rappresentazione del *Don Sebastiano* al Politeama di Roma ebbe esito piuttosto felice.

Piacque specialmente la signora Parsi, e con lei il Caldani Kuon e il Valorges.

Ma quel piuttosto ci proibisce dirne più a lungo e di meglio.

— Ebbe un lieto successo l'opera nuova *Fayel* del maestro Caronna, rappresentata al Costanzi di Roma.

Il maestro fu chiamato per ben quindici volte al proscenio e salutato da calorosi applausi.

I pezzi di tutta l'opera che più piacquero sono, nel prologo: un coro di contadini, la romanza del soprano, l'aria del basso, ed il finale: nell'atto primo, la canzone del mezzo soprano che fu bis-sata, ed il duetto fra soprano e mezzo soprano; nell'atto secondo (il più scadente dell'opera) il duetto fra soprano e tenore; e nell'atto terzo, l'aria del baritono e la marcia funebre.

L'esecuzione del nuovo lavoro fu assai buona in generale, e buonissima in particolare per parte della signora Sartori.

13. Con una scempiaggine senza capo, nè coda, qual è il libretto *Il Caporal Fracassa*, musicato dal maestro Camerana (rappresentata al teatro Balbo di Torino) non si poteva certo riuscire a scrivere gran cosa, nè ottenere un successo veramente soddisfacente.

Il maestro compositore e direttore d'orchestra cercò di trarsi d'impaccio con qualche duettino discreto, qualche pezzo concertato, in cui non mancano le buone intenzioni, e neppure le reminiscenze di opere del vecchio repertorio. Si ebbero applausi la sinfonia, e il quartetto finale primo e secondo, un'aria waltzer della prima donna; ed un'altra che ebbe l'onore del bis, nonchè un assolo del baritono. In complesso predomina la musica da ballo, e l'istrumentazione è poco curata, gli ottoni coprendo quasi sempre gli archi.

Nè gli sforzi della distinta cantatrice signora Santi Buratti valsero a diminuire la sfavorevole impressione che produsse questo *Caporal Fracassa*, un vero centone di motivi da ballo.

15. Alla rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* data al Politeama di Firenze, la signora Harris Zagury, nella parte di Rosina, si mostrò valente artista, formata ad accurata scuola e in particolar modo famigliarizzata colle agilità, che ella tratta se non col gusto corretto dell'epoca e dello stile del Rossini, certamente con molta sicurezza, con facilità e con esattezza nell'intonazione.

Ma nè il volume della voce, nè lo stile del canto s'adattano a un ambiente così vasto, quale è il Politeama, e oltre che per l'ambiente, l'artista si trova a disagio anche per gli altri elementi che dovrebbero concorrere a formare l'insieme. Con tuttocì la valente artista si è meritati molti applausi massime alla Cavatina *Una voce poco fa* e all'aria della *Linda O luce di quest'anima*, cantata come pezzo della lezione — Al finire dell'uno e dell'altro pezzo la signora Harris Zagury fu festeggiata e chiamata ripetutamente alla ribalta.

— Il *Rigoletto*, rigoglioso di tutta la sua potenza artistica, eternamente fresco, il più completo e spontaneo forse fra i lavori Verdiani, ha avuta una esecuzione degna di qualunque città al Politeama Goldoni di Ancona.

Il Bertolasi, protagonista, ha timbro di voce meraviglioso, e nelle movenze e nell'accento, sa essere drammatico, ma drammatico efficacemente nella giusta misura, senza le smanacciate, che piacciono tanto alla gente di cattivo gusto.

Il Ronconi cantò con potenza di voce e con arte di sfumature. Così pure si riconfermarono buone artiste le signore Fibbi e Pantanelli.

Il maestro Barattani che siede a direttore di orchestra, seppe col solito zelo e bravura artistica trarre i migliori effetti dagli elementi messi a sua disposizione.

20. Se le buone intenzioni e i trionfi passati bastassero, il signor Naudin avrebbe avuto un grande successo nel *Ballo in maschera* rappresentato allo Scribe di Torino. Egli pose in opera tutta l'arte sua per mettere in rilievo le note alte e basse di cui un tempo poteva menar vanto. Ma la volontà non basta per cantare e farsi battere le mani quale artista eccezionale, ma al più a farsi applaudire come il pubblico applaudi a lui unitamente alle signore Martinotti ed Ilari, Tanconi e al baritono Camoletti.

21. Certo l'idea di dare al teatro Guidi di Pavia il *Roberto il Diavolo*, questo capolavoro del Meyerbeer, che formò, si può dire, la prima fama del

gran maestro tedesco, fu assai ardita, e l'impresa merita il più grande incoraggiamento. A questo principio si informò il pubblico che accorse numerosissimo alla prima rappresentazione della grandiosa opera, e però fu largo di applausi a quasi tutti gli artisti.

L'esecuzione un pochino incerta e fiacca nei primi due atti si sollevò negli ultimi tre. Nel terzo atto riscosse applausi meritamente il duo, fra il primo basso assoluto signor Giuseppe Bolletti e il secondo tenore signor Giovanni Venturi, l'aria e cavatina della mezzo soprano signora Emma d'Albor, per l'intelligente interpretazione, e per la modulazione di voce. Il tenore signor Sigismondo Haios e la prima donna signora Adele Giannetti mostrarono indubbiamente buon metodo di canto e molta scuola. Anche il duo del basso colla mezzo soprano fu applaudito per l'intonazione e l'affiatamento.

Quanto alla messa in scena, essa fu splendida per Pavia, e non si potrebbe desiderare di meglio sotto questo rapporto.

L'orchestra ed i cori fecero del loro meglio, e ne vanno lodati il maestro Raffaele Brucale come direttore d'orchestra, e il Botti come maestro dei cori.

— La *Dinorah* al Sannazzaro di Napoli ebbe esecuzione degna del bellissimo lavoro di Meyerbeer.

La signora Pattini, soprano, è un'esordiente che promette splendida carriera, e con lei si fecero onore il tenore Bettini ed il baritono Fajella.

22. Alla prima rappresentazione della nuovissima opera del maestro Scontrino, *Il Sortilegio*, il teatro Alfieri di Torino era affollatissimo e l'esito fu assai lusinghiero pel giovane musicista.

Dopo la *sinfonia*, eseguita con molto brio dall'orchestra, ben diretta, come al solito, dal bravo maestro Forcillo, venne applaudita la dolce romanza di Nerina, che fruttò due chiamate allo Scontrino, e la scena seconda del *ciarlatano*, dove il baritono Fari si meritò sincere approvazioni, e lo Scontrino una terza chiamata. Altre due chiamate si ebbe questi nel grandioso finale primo concertato, unitamente al tenore Lombardi, al buffo Rosa, al secondo basso Grassi, e soprattutto alla bravissima signora Elena Rosa. Non furono però molto gustate le danze campestri.

Nell'atto secondo piacque assai il grazioso romanza del tenore, di cui si volle il *bis*, e il duetto d'amore che segue, nonché il terzetto fra tenore, soprano e buffo: cinque chiamate agli esecutori ed al maestro. Venne invece poco gustata la seconda parte dell'atto secondo, dove ha luogo il *sortilegio* con la ridda infernale; fu applaudito però il finale.

L'atto terzo è forse il meno bello dell'opera, ma anche questo non manca di qualche pezzo notevole dove i principali interpreti sanno far valere la gaja musica dello Scontrino, che si ebbe una quindicina di chiamate complessivamente.

L'autore si seppe approfittare come meglio era possibile delle non sempre felici situazioni dell'azione sceneggiata dal librettista; gli artisti furono coscienziosi e accurati sempre; la musica, se talvolta sente l'imitazione e accenna a qualche reminiscenza, in generale è scorrevole, linda, ispirata, e gli applausi tributati agli esecutori e al maestro sinceramente meritati.

24. Al teatro dei Fiorentini di Napoli fu rappresentata la nuova opera del maestro Sarria *Regina e Contadina*.

Il successo che ottenne il nuovo lavoro del chiaro autore della *Campana dell'Eremitaggio* fu splendido.

Gli applausi unanimi, incominciati dopo il preludio, si ripeterono fragorosi dopo i principali pezzi del primo atto: l'autore venne chiamato per ventisei volte all'onore del proscenio.

Al secondo atto fu bissato il terzetto, applauditissima la romanza del soprano, il duetto finale tra soprano e tenore.

Al terzo atto il pubblico si entusiasmò alle *strofe* del soprano.

Anche il Cammarano, autore del libretto, fu chiamato al proscenio parecchie volte.

L'esecuzione pure fu buona: e col maestro ebbero applausi gli artisti signore Gemma Bellincioni, Cestarelli-Mugnone ed i signori Negrini, Pini-Corsi e Cappelli.

L'orchestra fu diretta egregiamente dal bravo maestro Leopoldo Mugnone.

26. Al teatro Garibaldi di Padova ottenne grande successo la *Sonnambula* colla esimia artista signorina Nevada.

28. Colla Biancolini Marietta ottenne entusiastico successo al Politeama Goldoni di Ancona l'opera *Capuleti e Montecchi* del Bellini. — Nell'ultimo atto, quello del Vaccari, l'esimia cantatrice in mezzo ad insistenti ed unanimi acclamazioni dovette ripetere la famosa aria.

Le furono degni compagni gli altri artisti che condivisero con lei le approvazioni del pubblico. Un elogio merita anche il bravo maestro direttore Roberto Barattani.

IL DIARISTA.

TEATRI DI PARIGI

SOMMARIO: Chiusure e riaperture. — Il dramma di un volgarizzatore della scienza, *Denis Papin*, ovvero *L'invention de la vapeur*, di Luigi Figuiet. — Il dramma di un notaro; *C'est la Loi*, di Cliquet. — La commedia di due romanzieri, *Les cerises* di Vast e Ricouard. — Théâtre Lyrique d'estates. — *Le Pressoir* di Giorgio Sand al Vaudeville. — Drammi e commedie alle Fataisies Parisiennes. — *Joseph* di Méhul all'Opéra Comique, — Promesse dell'Opéra.

La maggior parte dei teatri di Parigi fanno in fin di maggio la chiusura della stagione estiva. Taluni hanno approfittato del cattivo tempo di quest'anno per ritardarla. Ma, cosa strana, vi sono persone che prendono in subaffitto i teatri chiusi per farvi rappresentare le loro produzioni scartate dagli impresari.

Ecco, per esempio, Luigi Figuiet, che si è fatto un nome col volgarizzare la scienza nelle appendici dell'antica *Presse* e nei libri popolari. Era marito di una donna che scriveva ogni anno due o tre produzioni teatrali, che faceva rappresentare in diversi teatri dov'erano accettate. Luigi Figuiet si è acceso pur egli di questa passione per la scena, ed ha voluto consolarsi della sua vedovanza col far rappresentare un dramma scientifico, di sua fattura, *Denis Papin*, ovvero *L'invention de la vapeur*. Ha preso in subaffitto per un mese il teatro della Gaité, scritturato interpreti, costruito simulacri di macchine e fatto dipingere scenari. Con un'ardente convinzione ha invitato la critica e soprattutto il pubblico a quella esperienza. Ma, senza negare il merito del suo tentativo, che ha già avuto dei precedenti in altri tempi, si è dovuto convenire che la scienza in teatro, quando non è unita a un dramma commovente, non ha abbastanza attrattiva. Al teatro si va per ridere o commoversi o per provarvi sensazioni piacevoli come al ballo o alla musica e non per istruirsi. Laonde il tentativo di Luigi Figuiet non ha avuto il successo che ne sperava, e dubito che gli altri drammi dello stesso genere possano mai essere rappresentati.

Quello che Luigi Figuiet ha fatto alla Gaité per la scienza, Cliquet lo ha fatto al tempo stesso al teatro Cluny in favor del divorzio. La sua produzione ha per titolo: *C'est la Loi*. Cliquet è notaro. Era dunque competentissimo per dimostrare le lacune o le esagerazioni del Codice civile. Ma, come autore drammatico, non aveva dato prova di sé che con la sua collaborazione in terzo a un dramma dell'anno scorso, *Les nuits du boulevard*.

La nuova produzione non mancava d'azione, ma gli mancava l'esperienza del teatro, e il suo dramma non ha fatto effetto. Ma anche lui era ricco abbastanza per salvare l'onore.

Al tempo stesso il voto della Camera stabiliva il divorzio, e questa coincidenza deve aver soddisfatto il notaro drammaturgo, potendosi credere, nel suo paese, che il suo dramma vi abbia contribuito.

Anche l'Ambigu è stato preso in subaffitto da due romanzieri Vast e Ricouard, uniti in permanente collaborazione. I romanzi di Vast-Ricouard appartengono alla scuola naturalista: ma la loro commedia è invece un vaudeville leggiere. L'hanno intitolata: *Les cerises* per avere sul cartellone un titolo adatto alla stagione.

Non è in somma che una sfilata di scene facili e briose che formano quattro quadri. Supponete una commedia licenziosa intitolata *Les cerises*. Alcuni borghesi vogliono andare a vederla e si nascondono gli uni agli altri quella leggiera scostumatezza; ma s'incontrano, si perdono e si ritrovano, e finalmente eccoli tutti a faccia a faccia nell'Ufficio degli oggetti perduti, alla Prefettura di polizia, perocché tutti, uomini e donne, hanno perduto qualcosa nella loro scappata. Essa è un'imitazione del *Roi Candaule*, titolo di una supposta operetta che i personaggi della commedia vanno a vedere di soppiatto. Ma la commedia fatta sul *Roi Candaule* è un piccolo capolavoro, mentre il vaudeville fatto sulle *Cerises* non è che uno scherzo indegno di critica e senza grande attrattiva per il pubblico anche il meno esigente.

Il teatro dello Château-d'Eau è stato subaffittato per farne un teatro lirico da estate, da due impresari, l'uno dopo l'altro. Il primo ha dovuto ri-

nunziarvi subito per la insufficienza degli artisti. L'altro è giunto col *Barbiere* di Rossini, e *Si j'étais roi* d'Adam per incominciare. Continuerà se il pubblico vi trova gusto. Dopodiché per la prossima stagione d'inverno, un'altra impresa tenterà d'impiantarvi un teatro popolare di musica. Ma si ha in mira di costruire, in altro luogo, un vero teatro lirico, come lo erano un tempo quello della Piazza dello Châtelet con Carvalho e quello della Gaité, con Vizentini. Per il qual teatro il Municipio fornirà una dote di 300,000 franchi, ma a condizioni molto onerose.

Il teatro del Vaudeville, rimasto aperto sino alla fine del mese, ha avuto l'idea di dare una riproduzione del *Pressoir*, commedia di Giorgio Sand, non più rappresentata dal 1853 al Gymnase. Il *Pressoir* è uno studio del cuore umano; una lotta d'amore fra due campagnuoli ed una fanciulla che abita con loro sotto lo stesso tetto. Il torchio per il vino non figura che per produrre un'altra lotta, ma di ambizione e di amor proprio fra i genitori, l'uno falegname e l'altro stipettajo. Quel torchio di nuovo modello è un titolo di gloria per lo stipettajo, cui ne è stata affidata la costruzione, e la gelosia del falegname diventa oltremodo comica, senza amarezza, perchè egli è abbastanza buon parente per aiutare il suo rivale a finirlo per il giorno stabilito. Questa commedia ha dunque un carattere intimo che costringe a bene ascoltarla; essa è di uno stile ammirabile e di un sentimento intenso e che commuove. Nell'amore dei due giovani per la ragazza, havvi una segreta lotta di passione che termina con una reciproca generosità sino al momento in cui la fanciulla svela finalmente il suo amore per il più povero dei due. Ella taceva perchè non voleva far disperare il figlio del suo benefattore che l'aveva raccolta orfana.

Questa commedia è stata apprezzata come si meritava, ma non sarebbe stata data nella buona stagione, perchè per gl'incassi è preferibile una commedia moderna più facile ad attirare il pubblico dell'inverno che va al teatro per udire novità divertenti.

Il teatro delle Fataisies Parisiennes è stato preso in affitto da Lugeret, il quale aveva il teatro Dajazet interdetto dall'oggi al domani per non essere abbastanza sicuro dagli incendi.

Con sua sorella, la celebre attrice drammatica Maria Laurent, Lugeret vi rappresenta drammi celebri e commedie, e fra gli altri, *Par droit de conquête*, di Legouvé.

All'Opéra Comique è stato riprodotto con gran successo il *Joseph* di Méhul, capolavoro nel suo genere che data dal 1807 (1).

L'Opéra promette fra breve una riproduzione del ballo *Fandango*, musica di Salvayre. È questo senza dubbio un gran successo per il giovane maestro del *Bravo*, che aspetta il suo turno, all'Opéra, per un grande spartito che ha terminato, tranne forse le parti d'orchestra, ma che non può ancora essere messo in iscena.

Per la prossima stagione, l'Opéra prepara un *Henri VIII* di Saint-Saëns. Avremo anche, ma più tardi, un'opera nuova di Massenet, *Montalto*, il cui libretto è stato letto ed accettato.

La scena è a Roma nel secolo 18.^o Quel libretto ha sei quadri, tutti in Roma e nei dintorni.

Un ballo di tre quadri, musica di Teodoro Dubois, libretto di Filippo Gille e Arnoldo Mortier, entrambi del giornale *Le Figaro*, sarà fra breve messo allo studio. Ha per titolo: *la Farandole*.

L. P. LAFORET.

Riproduzione del JOSEPH di MÉHUL

In verità, il giovane dilettante del 1807, Francesco Guizot, aveva dato nel segno più del gran critico del *Journal de l'Empire* della nostra epoca. Non solamente l'ammirabile spartito di Méhul ha sopravvissuto ai suoi avversari, ma ha trionfalmente attraversato l'età per ricomparire lo scorso lunedì nella sala Favart, in un modo splendido, affatto

(1) Vedi articolo speciale.



William Farren Ada Cavendish Henry J. Neville Frank Orcher

LONDRA: TEATRO DEI VAUDEVILLES. — LA SCUOLA DELLA MALDICENZA, commedia di SHERIDAN.

nuovo. Ciò dipende, per una parte, dal progresso del pubblico francese in fatto di musica classica: per l'altra, dall'incomparabile interpretazione d'insieme che Carvalho ci ha saputo dare del capolavoro di Méhul.

La scuola lirica francese deve infatti i più vivi ringraziamenti a Carvalho per aver rimesso in piena luce un'opera sì eminentemente nazionale. Certamente, i giovani maestri devono essere largamente rappresentati nella sala Favart, ma l'antico repertorio non v'ha egli diritto di cittadinanza, soprattutto quando si tratti di capolavori già consacrati? Il riprodurre così splendidamente il *Joseph* di Méhul, è insomma giovar grandemente a tutta quanta la scuola francese. È un provare fra le altre cose ai giovani maestri, come anche ai dilettanti, che il *riso* non è indispensabile all'opera comica dove tutti i generi sono i ben accetti quando sono trattati con mano maestra.

Il nuovo trionfo del *Joseph* di Méhul, non può dunque fare ammeno di allargare il quadro della sala Favart; esso giustifica le legittime ambizioni della giovine scuola che non può astenersi alla forma dell'opera comica come la intendono i dilettanti troppo esclusivi del genere. E noi aggiungeremo che se i pochi brani recitati conservati dal Carvalho fossero stati surrogati da *recitativi cantati*, nessuno se ne sarebbe lagnato, tutt'altro.

Dunque il ministero delle Belle Arti e la commissione degli autori drammatici hanno agito egregiamente col liberare il futuro repertorio della sala Favart dalle assolute pastoie del *recitato* propriamente detto. Lasciamo autori e maestri seguire la loro ispirazione; il teatro e il pubblico se ne troveranno bene.

Un tempo, si volle far carico a Méhul di aver voluto fare sfoggio di troppa scienza nel suo ammirabile spartito del *Joseph*. Si parlò anche di *fughe* su questo proposito. È diventata cosa leggendaria, e frattanto nulla di più inesatto. Tranne il piccolo movimento fugato dell'*allegro moderato* dell'introduzione, non s'incontra l'ombra di un motivo a fuga più o meno sviluppato in tutto lo spartito del *Joseph*. Lo stesso sublime cantico *Dieu d'Israel* non ha nulla di scolastico, malgrado l'ammirabile sovrapposizione delle voci maschili e femminili nell'insieme generale che termina questo coro. È proprio una pagina ispirata, e non uno sterile calcolo di contrappunto.

Nel verificare questi fatti, con lo spartito strumentale alla mano, non intendiamo fare il minimo processo di tendenza allo stile fugato che ha trovato e troverà sempre, nelle debite proporzioni, il suo impiego in teatro come nella musica da chiesa. Abbiamo anzi veduto Adolfo Adam non peritarsi ad offrirne un saggio al pubblico col suo spartito del *Postillon de Lonjumeau*.

Quello che vogliamo affermare a questo proposito si è che, contro anche le ragioni date dal dotto ed illustre biografo Fétis, gli studi di fuga e di contrappunto, fatti tardivamente da Méhul, non hanno potuto che fortificare la sua ispirazione, ove se ne arguisca dal suo spartito il *Joseph*. Nulla di più chiaro, di più espressivo e di più vero in tutta l'estensione del termine. Questa musica come traduce fedelmente le impressioni del cuore umano, e con quale elevatezza di stile! È perciò che lo spartito del *Joseph* resta vivo malgrado il libretto di Alessandro Duval. Del libretto non si ritengono che i sentimenti si bene espressi dal maestro di musica. E, cosa notevole, la strumentazione di Méhul è sì aderente alla melodia stessa che scorre fluida in questo ammirabile spartito, che la lettura orchestrale di questo capolavoro resta facile ed attraente dalla prima all'ultima pagina.

A proposito dello spartito orchestrale del *Joseph* di Méhul, constatiamo che non ne è stata modificata una sola nota, come nemmeno una sillaba nel testo cantato. Carvalho ha anzi rimesso tutto conforme il pregevole spartito orchestrale pubblicato sin dal principio dall'antico editore Meysenberg di via Richelieu, la cui casa, scomparsa, era al numero 23, fra il transito San Guglielmo e via Traversière, presso il Théâtre-Français. Questo editore Meysenberg, primo premio del Conservatorio, fu eziandio per la composizione l'allievo di Méhul prima di essere l'editore delle opere del celebre maestro. Ci se ne avvede dalle minute cure messe nella incisione e correzione dello spartito orchestrale del *Joseph* che contiene per di più, secondo l'antico uso, tutto il testo parlato.

Se mi fermo sui meriti d'ogni genere attribuiti allo spartito orchestrale del *Joseph* di Méhul, si è perché sotto tutti i riguardi questo spartito è un monumento che onora troppo la scuola francese per non esaminarlo con una religiosa ammirazione.

Sapete che pensava Grétry di Méhul, allora ai suoi primordi, e del suo modo di trattare la strumentazione? Ecco che ne dice nelle sue memorie: « L'immensa orchestra dell'Opéra aveva già fatto stupire gli spettatori per le sue magnifiche

espansioni di suoni; ma si era ben lungi dall'aspettarsi ad effetti terribili per parte dell'orchestra dell'Opéra-Comique. Méhul l'ha tutt'a un tratto triplicata con la sua armonia vigorosa e soprattutto adatta alla situazione. Non esito a dirlo: il duetto d'*Euphrosine* è forse il più bel pezzo di effetto che esista. Non eccettuo nemmeno i bei pezzi di Gluck. Quel duetto ci agita per tutto il tempo che dura; l'esplosione che è alla fine sembra che apra il cranio degli spettatori con la volta del teatro. In questo capolavoro, Méhul è Gluck a trent'anni; non dico già Gluck quando aveva quell'età, ma Gluck esperto e quando aveva sessant'anni con la vigorosa freschezza della bella età. »

Che avrebbe detto se avesse avuto l'occasione di parlare del *Joseph*, e siamo ben lungi dall'oroscopo tratto da Geoffroy, il *Leverrier* teatrale del *Journal des Débats*, all'uscire dal gran successo dell'*Irato*, opera buffa di Méhul? « Poiché Méhul, egli diceva, sa comporre della musica italiana, che ne componga sempre, che ci dia del Paisiello e mai del Méhul. »

Pochi anni dopo, Méhul rispose a Geoffroy col suo spartito eminentemente francese del *Joseph*. Non ne staremo a ripetere tutte le bellezze. Ciascuna delle pagine di questo spartito appartiene da gran tempo alla storia della musica. Niuna di esse è invecchiata, nemmeno la romanza si popolare:

A peine au sortir de l'enfance

che gli organetti hanno portata in giro per tutta l'Europa. Quanto all'altra romanza, quella cantata da Benjamin:

*Ah! lorsque la mort trop cruelle
Enleva ce fils bien-aimé.*

essa è un gioiellino melodico alla Mozart, deliziosamente fatto spiccare dallo strumentale. Nulla di più puro. Accanto a queste due melodiose paginette, quante grandi ispirazioni!

Bisognerebbe citare tutto lo spartito. Ci rimandiamo i nostri lettori, e che si preparino a quella sana lettura di grande musica mediante la nobile interpretazione datacene da Carvalho. I suoi cantanti, la sua orchestra ed i suoi cori hanno fatto maraviglie.

MORENO.

DALLE RIVE FOCESI

BERLIOZ E LA SUA SINFONIA FANTASTICA AI CONCERTI POPOLARI DI MUSICA SACRA.

Da pochi anni, assistiamo a una vera riparazione d'onore: Berlioz, disprezzato, deriso, trattato da pazzo dai suoi contemporanei, in oggi ci appare come un genio, come un Beethoven, e come un Gluck francese. Era ben tempo che noi rendessimo quest'omaggio al creatore dell'orchestrazione moderna, al compositore che infuse nella sua musica, quel colorito, e quell'espressione vera, che indarno prima di lui si erano sforzati di rendere Gluck e Grétry.

Ma, nel modo istesso che Grétry confessa nelle sue *Memorie*, « di non aver nulla compreso nelle prime rappresentazioni del *Dardanos* di Rameau, così alcuni insigni musicisti, dichiararono arditamente, nel 1835 » che non si poteva capir nulla nella musica di Berlioz. E anche Weber, che pur se ne doveva intendere, non affermò dopo l'audizione della settima sinfonia *in la*, che Beethoven era decisamente maturo per le Case ristrette?

Berlioz dunque, non ha potuto sfuggire a sua volta a questa legge fatale che perseguita i precursori della loro epoca, e che scoraggerebbe le anime meno fortemente temperate. Egli ebbe a volte qualche compenso a questi dolori morali, e mentre la folla criticava e sconosceva il suo genio, il suo *Te Deum* era stampato a spese di alcuni amici ragguardevoli, e dei re di Hannover, di Sassonia, di Prussia, dell'imperatore di Russia e della regina d'Inghilterra. — Dal canto suo Beethoven, non aveva trovato che due ricchi dilettanti di Vienna e... il re Luigi XVIII, che avessero voluto sottoscrivere alla sua *Messa in re*....

Dopo ciò, che si parli dell'istinto delle masse! La folla vive d'abitudini, e non può correr dietro ai precursori, i quali fanno dei passi assai più lunghi di lei. — E poi, era soltanto il pubblico, il di cui sprezzo esasperava Berlioz, il quale avrebbe potuto dire con Andrea Chenier battendo la fronte: Eppure qui dentro c'è qualcosa!...

Si legge nella sua *Corrispondenza intima* con Umberto Ferrand, tutto quello che di lui e delle sue arditezze dicevano dei compositori di prim'ordine, come Cherubini e Boieldieu; Cherubini, al quale

Beethoven sottoponeva nel 1822, il manoscritto della sua *Messa in re*, op. 123, (ch'egli riteneva per il suo lavoro più completo), pregandolo di fargli le osservazioni che reputasse necessarie, Cherubini, non voleva sentir parlare di Berlioz, di quest'innovatore, di quest'anticristo della musica. Boieldieu, più umano, e che possedeva al più alto grado la benevolenza, la quale è una delle grazie dello spirito, non era maggiormente partigiano di Berlioz, di quello che lo fosse il rude direttore del Conservatorio: « Io non intendo bene la meta di Beethoven, » (gli diceva egli ingenuamente) « e voi volete andare più in là di Beethoven! Come volete che vi capisca? »

« Io ho detto ai miei colleghi dell'istituto, che un giovane, il quale abbia delle idee di quella fatta, e che scrive in cotesto modo, debba cordialmente disprezzarci dal fondo del cuore. « Ciò nonostante venite da me (aggiunse graziosamente Boieldieu), ciarleremo un poco; io voglio studiarvi. »

Il pubblico ha finito col fare come Boieldieu, egli ha studiato Berlioz, e come succede poi quasi sempre che finisce per innamorarsi di tutto ciò ch'è scelto, distinto, geniale, ha finito quindi col capire ed applaudire l'opera del maestro, del più grande sinfonista che abbia avuto la Francia. — La *Dannazione di Faust*, eseguita per quattr'anni di seguito ai Concerti Colonne-Pasdeloup a Parigi, data ciò nondimeno dal 1829, — dall'epoca cioè in cui Berlioz concorse per ben quattro volte per strappare il premio di Roma, al quale ei teneva per una legittima soddisfazione alla propria famiglia.

Non l'ottenne che nel 1830 all'età di 27 anni, ma il successo che consegue adesso questa importante partitura, prova che molto prima del 1830, Berlioz era un musicista di genio, malgrado ciò che ne pensasse l'istituto preso tutt'insieme.

In grazia ai Concerti Popolari, in grazia a Pasdeloup e Colonne, a questi coraggiosi iniziatori, i giovani compositori di talento, non hanno oggi da far più una sosta dolorosa, e Saint-Saëns, per un esempio, che fu per un momento molto discusso, ha conseguito di prendere in breve nella scuola francese, e nella stima del pubblico stesso, quel posto dovuto al suo grandissimo talento. Ciò non fa che rammarricare vieppiù al pensar che l'educazione musicale del pubblico, non sia stata più avanzata al tempo in cui Berlioz sprecava inutilmente il suo genio: lo si trattava di romantico; ma i classici del giorno, non sono anch'essi stati dei romantici alla loro epoca? Beethoven non è stato un romantico, un innovatore audace? Malgrado qualunque epiteto che gli si fosse rivolto, Berlioz non tralasciava di essere uno spirito sagace e chiaro: egli considerava che il bello assoluto non è da cercarsi, e che esisteva soltanto nelle sinfonie di Beethoven, ch'egli ha così magistralmente analizzate, — nelle opere di Gluck ch'egli riproduse al teatro dell'Opéra, — nell'*Ave Verum* di Mozart, nel terzetto del *Guglielmo Tell*, — nella benedizione dei pugnali degli *Ugonotti*...

Si potrebbe dire che esistesse pure in parecchie parti della *Sinfonia Fantastica*, eseguita per la prima volta a Marsiglia ai Concerti Popolari Classici.

È cotesto un lavoro di giovinezza sbocciato in quelle espansioni d'entusiasmo e di disperazione che provano soltanto i giovani; ma coloro fra essi, che sanno far parlare così la passione, sono già uomini superiori: Goethe col *Werther*, — è Musset con la *Confession d'un enfant du siècle*, — è Berlioz colla *Sinfonia Fantastica*. — Questi giovani così entusiasti hanno avuto un'immaginazione molto precoce: Byron, Canova, Dante, Alfieri, Grétry, sono stati innamorati a otto o dieci anni, e seriamente innamorati. Berlioz ebbe anco lui da ragazzo il suo idillio, — e il ricordo della *Stella Montif*, profumava ancora nel 1868 i suoi ultimi anni. Eppure egli aveva cessato di vederla dall'età di 13 anni. — Più tardi il suo cuore, fu torturato dalla gelosia, e dalla passione, in ciò ch'esse hanno di più aspro e di più sfolgorante. — La *Sinfonia Fantastica*, fu, e non è da mettersi in dubbio, l'eco non affievolito di cotesto amore del quale egli stesso narra nelle sue *Memorie* che — « gli apparve con Shakspeare, nella sua età virile, nell'ardente rovelto d'un Sinai, in mezzo ai nembi, ai tuoni, e ai lampi di una nuova poesia per lui. »

Sono proprio davvero cotesti i caratteri di questa bizzarra sinfonia, in cui si ravvisano il succedersi delle forme più svariate della passione, quali, l'estasi, la gelosia, l'ira, la disperazione: vi si sentono dei gemiti che sembrano sovrumani, — vi s'indovinano angosce inesprimibili, — ed il tutto è come un sogno d'Hoffmann, o meglio come una di quell'istorie straordinarie di Edgardo Poe.

Un giovane musicista, dall'immaginazione ardente, febbrile, s'avvelena coll'oppio, in un accesso di disperazione amorosa. Ma la dose del narcotico, troppo debole per dargli la morte, l'immerge in un sopore profondo, turbato da strane

visioni, durante le quali, le sue sensazioni, e i suoi ricordi, si traducono nel suo cervello ammalato in pensieri e in immagini musicali: la donna amata, essa pure, è divenuta per lui una melodia, e come un'idea fissa ch'egli ritrova ovunque, e che effettivamente appare in tutte le parti della sinfonia, come per personificare la crudele adorata... Nella guisa istessa della *Aida*, in cui un toccante motivo personifica la tenera schiava etiope, e riappare sempre con lei; anche nell'*Africana*, sulla scena, o da lungi, Ines è preceduta da una frase musicale, sempre la stessa.

Dopo tutto, il geloso amante, ha ucciso quella ch'egli crede lo abbia tradito, e seguitando la sua allucinazione, egli sogna che lo menano al patibolo: l'anima sua va a prender parte al *Sabbat* tradizionale della Santa Walpurgis, questa santa del calendario tedesco, la quale nelle superstizioni popolari della Germania, vede sfilare, non nel giorno, ma nella notte della sua festa, tutta una processione di streghe, e di spiriti del male.

Questa strana composizione è divisa in cinque parti. — Il *Sogno*, il quale rammenta un po' la « *Tristezza di Romeo*, » è un pezzo di una poesia, e di una fantasia, maravigliosa, al quale succede una *Scena da Ballo* — stupenda, e di una distinzione grandissima, di motivi e di fattura.

La *Scena dei Campi*, malgrado alcuni effetti di calma del tutto pastorale, mi è parsa la parte meno caratteristica della partitura; non che le idee vi sieno meno castigate, ma confesso, non averci afferrato nell'insieme il senso per bene; una musica tanto pensata, vuol essere ascoltata più d'una volta; e infatti alla seconda audizione mi si rivelò più chiara, molto più bella.

In quanto alla *Marcia al supplizio*, questo è un pezzo assolutamente superiore per pensiero e per orchestrazione. Si stupisce al pensare che un giovinetto, che non aveva ancora potuto sentire molto Beethoven in Francia, abbia potuto scrivere nel 1827, una pagina così calda, così larga, così potente. Vi si riscontra un lavoro d'istrumentazione interessantissimo, ed una difficoltà di esecuzione, che spiega la ragione per cui non si sia più spesso osato attaccarsi a tale composizione.

La sinfonia ha termine col *Sogno di una notte di Sabbat*. Costi il musicista ha dato libero sfogo alla sua immaginazione, e l'ha lasciata andare a briglie sciolte; per cui in questo finale v'ha di tutto; vi è il riassunto di tutte le fantastiche di uno spirito invaso dalle allucinazioni; vi sono le streghe che vanno al *Sabbat*, — le strida delle civette e altri uccelli notturni, — c'è tutto l'orrore dell'isolamento, delle tenebre, della superstizione: gli accenti terribili del *Dies ira*, vengono a intervalli, ad aggiungere alla paura lo spavento: non si può formar un'idea d'un insieme simile, se non lo si è inteso; è del Goya in musica, ma del più fantastico, del più strano, del più terribile.

Una composizione di questa natura, non può ch'essere di una esecuzione difficilissima, e bisogna render giustizia alla orchestra di Marsiglia, che non ha trascurato di studiarne i minimi dettagli. Le sfumature, i chiaroscuri della musica, senza le quali un'opera di questo genere perderebbe la metà del suo significato, tutto è stato osservato con la massima esattezza, e si deve ringraziare il signor S. Reynaud per le cure speciali ch'egli ha prodigate allo studio di questa *Sinfonia Fantastica*.

CHARLES VINCENS.

Marsiglia, giugno 1882.

Bibliografia Musicale

(Biblioteca del Sinfonista) Gavotta di Giovanni Sgambati, istrumentata da Luigi Mancinelli. — *Gavotta 1.ª* per archi di Guglielmo Zuelli. — Firenze G. G. Guidi, editore.

La biblioteca del Sinfonista pubblicata dal solerte editore Guidi, enumera un nuovo e prezioso lavoro, la *Gavotta* dello Sgambati, istrumentata da Luigi Mancinelli, il valente direttore del Liceo Musicale di Bologna. Questi due nomi, conosciuti tanto favorevolmente nell'arte, ponno dare una idea del valore della composizione, che venne già eseguita con molto successo dalle Società Orchestrali di Roma e di Bologna.

La *Gavotta* era scritta in origine per pianoforte, e ce la fece gustare lo stesso Sgambati la scorsa primavera nei concerti della Società del Quartetto al Conservatorio. Tutti ne abbiamo gustata l'eleganza e il sapore classico; pregio che nulla toglie alla novità della composizione. Nella deliziosa *Musette* è originale l'idea del pedale alla dominante del tono, invece che alla tonica, come in questo genere di lavori si usa.

Il Mancinelli ha voluto, istrumentandola con quel fine gusto che lo distingue, aggiungervi,

quasi diremo, un nuovo pregio, e s'egli vi sia riuscito lo dicano gli applausi che accolsero il lavoro a Roma ed a Bologna.

Raccomandiamo questa *Gavotta* alle Società Orchestrali.

Ed edita dallo stesso signor Guidi abbiamo ricevuta un'altra *Gavotta 1.ª* per archi, del maestro Guglielmo Zuelli. È la prima composizione di questo maestro che vediamo, e per pronunciarsi in merito aspetteremo di aver esaminato altri lavori, che l'indicazione di prima aggiunta alla *Gavotta*, fa supporre seguiranno a questa.

Possiamo però fino d'ora dire come questa *Gavotta* sia lavoro abbastanza ben fatto ed istrumentato con chiarezza.

Il Zuelli è allievo del Liceo Musicale di Bologna.

Dal medesimo editore si promette la pubblicazione di una *Fantasia Orientale* del signor F. Consolo. Auguriamo sia cosa degna di arricchire il repertorio istrumentale italiano.

JOTA.

Trattato d'Armonia, di E. F. Richter. — Versione italiana di F. G. Zingerle.

Lo Stabilimento editoriale di musica della signora Giovannina Lucca ha pubblicato la traduzione di un'opera di meriti non comuni e dettata da E. F. Richter pel Conservatorio di musica di Lipsia, dove egli è professore, e recata in italiano da F. G. Zingerle.

L'opera in discorso è un *Trattato d'Armonia*, od *Avviamento pratico agli studi della medesima*, libro che in Germania corre per le mani di tutti, e che in breve volgere di anni ebbe quindici edizioni. — Raccogliere il più essenziale e importante della teoria musicale in succinto; esporre questi punti essenziali ed importanti avendo di mira e di guida la esecuzione pratica, per isvegliare l'attitudine musicale a tentare quando che sia la via della composizione, tale fu il proposito dell'autore. Epperò non deesi credere il libro del Richter un trattato scientifico-teorico sull'armonia, ma sibbene un metodo veramente pratico.

« Vano, scrive il Richter, riuscì finora ogni tentativo di creare un sistema scientifico-musicale realmente duraturo, nel quale a mezzo di un solo principio fondamentale fossero espresse come conseguenze necessarie tutti i fenomeni del campo musicale » nè egli — il Richter — si mette alla ricerca di questo principio unico e fondamentale: egli ne fa senza e crea il suo edificio dell'armonia prendendo per base la *scala diatonica*. Egli non cerca nè spiega le cause, il perchè, ma unicamente le leggi, il come dei fatti d'arte.

Belle sono le parole che l'autore rivolge alla gioventù:

« S'illuderanno amaramente coloro i quali pieni delle opere dei nostri grandi maestri e dotati di animo poetico, credono poter cogliere all'ori senza imparar a conoscere a fondo ed sperimentare i mezzi ausiliari tecnici: e si lasciano dominare dalla erronea idea, che smembrando la materia, soffra il santuario della bellezza, che alberga l'opera dell'arte, o che per tal via le prime naturali formazioni della materia non potrebbero mai svilupparsi ed avere la necessaria bellezza.

« Nessun uomo di talento si è spinto mai senza fondate cognizioni a quell'altezza, sulla quale soltanto prosperano i frutti, lavori dell'arte... »

« Il fare senza la coscienza di ciò che si fa, non è arte, è un effetto dell'istinto, il quale farà travedere in ogni occasione la deficienza di una perfetta coltura. »

Il Richter prende la scala diatonica e co' suoi elementi formula la teoria degli intervalli, poscia accoglie le due triadi: la maggiore e la minore e le colloca su ciascun grado di essa scala diatonica. Sono triadi primarie quelle del 1.º 4.º e 5.º grado, e secondarie le altre.

« Come la scala diatonica costituisce il contenuto di una intonazione (racchiude gli elementi di una melodia) e forma la base delle serie melodiche, così pure i suoi suoni costituiscono le triadi, che si basano sui diversi gradi della medesima scala, la parte essenziale del contenuto armonico di una serie melodica. » Così l'autore.

Bella è l'osservazione che l'autore enuncia a proposito degli accordi di settime. Le settime non formano propriamente nuovi accordi in quanto che colla preparazione rassodano l'unione col precedente accordo, ma non servono ad altro che ad esprimere più precisamente le relazioni di due accordi e a rendere più intimi e più solidi i legami delle armonie. » E più oltre soggiunge l'autore: « Gli accordi di settima non hanno la indipendenza della maggior parte delle triadi, ma accennano con precisione ad una progressione, sicchè da per sé stessi senza unirsi alle triadi non danno mai alcunchè di compiuto e di finito. All'incontro renderanno più unite, più intime le relazioni degli accordi fra di loro, e in grazia di

questa qualità presenteranno mezzi eccellenti per unire gli accordi ed in ispecie per la condotta delle parti. »

Nell'accordo di *Settima di dominante* il Richter avverte come il primo e l'ultimo termine (il *Sol* e il *Fa*) si trovino equidistanti dalla tonica (*Do*) cui appartiene quella importante forma armonica. È il *Principio simmetrico* del Mazzucato. — Agli accordi di nona l'esimio trattatista annette poca importanza, egli non si perita addirittura di chiamarli insignificanti, perchè di *formazione accidentale*. Rigetia poi — ed a ragione — gli accordi di undecima e di tredicesima perchè invadenti il campo dei ritardi. Importanti pagine sono consacrate alla *Modulazione*, alle *Note estranee all'Armonia*, ed al *Pedale*.

Del più alto momento sono poi gli ultimi capitoli che servono come ad agevolare il passaggio dallo studio dell'armonia a quello del contrappunto. Il loro titolo basta da solo a porre idea dell'importanza delle teoriche in esse trattate. *Elaborazione armonica di una parte data nello sviluppo melodico*. — *Composizione a più parti* (da due ad otto) colle formole pel raddoppio dei suoni dei singoli accordi. — *Delle cadenze musicali, o modi di chiusa*.

Come vedesi, il trattato del Richter è pregevolissimo e come tale noi lo raccomandiamo vivamente agli studiosi della scienza dell'Armonia.

Ne spiace che un'opera così ben pensata, così bella, così utile sia tanto mal tradotta. Beato chi può leggerla nel testo originale!

È questo proprio il caso di ripetere il vecchio detto « *traduttore traditore!* » Quasi ad ogni pagina vocaboli usati impropriamente, dizioni non italiane e persino sgrammaticature ed errori di ortografia a bizzeffe. Lo stabilimento Lucca, tanto benemerito dell'arte, dovrebbe sottoporre la versione del signor Zingerle a diligente correzione, e questa sarebbe per i buoni studj una vera e bellissima fortuna.

A. G.

CONCORSI

— In esecuzione della delibera adottata dal Consiglio comunale, col 13 corrente si dichiara chiuso il concorso per titoli e per esame, al posto di maestro di canto individuale per gli uomini e di declamazione nel Liceo musicale Rossini di Pesaro con lo stipendio di lire cinquemila — L. 5000 — annue.

Gli aspiranti, prima del giorno suindicato, dovranno produrre i seguenti documenti:

- a) fede di nascita;
- b) situazione di famiglia;
- c) certificato di moralità da rilasciarsi dal Sindaco dell'ultima dimora;
- d) certificato del Tribunale e della Pretura di non incorsa penalità;
- e) certificato medico;
- f) i documenti tutti comprovanti la idoneità nell'arte del canto e della declamazione.

I documenti distinti con le lettere b, c, d, dovranno essere di data posteriore a quella del presente avviso.

Gli aspiranti, riconosciuti ammissibili al concorso, dovranno subire a termini dell'Art. 22 dello Statuto, un esame avanti una speciale Commissione artistica, nei modi e termini che verranno stabiliti dalla Commissione stessa.

Nel caso che a giudizio della Commissione nessuno degli aspiranti fosse riconosciuto idoneo, il concorso si avrà come non avvenuto.

La nomina del maestro spetta al Comunale Consiglio, decorrerà dal 1.º novembre di quest'anno, e s'intenderà fatta con tutti i diritti ed oneri risultanti dallo Statuto e dal Regolamento generale del Liceo.

L'annuo stipendio di L. 5000 verrà pagato in rate mensili posticipate con le ritenute per la tassa di ricchezza mobile e per la pensione cui avrà diritto l'eletto.

L'eletto dovrà recarsi a Pesaro per assumere il suo ufficio imprerabilmente col 1.º novembre di sopra indicato.

Il Sindaco

GIUSEPPE VACAÏ.

Il Direttore del Liceo

C. PEDROTTI.

Il Segretario del Municipio

F. AGABITI.

— È aperto un concorso per la nomina di un maestro di violino nel civico Liceo Musicale di Torino coll'annuo stipendio di L. 1200.

Le domande per l'ammissione al concorso, corredate della fede di nascita e di quegli altri documenti che gli aspiranti crederanno di presentare, dovranno essere consegnate alla Segreteria Municipale (Ufficio 3.º), ovvero trasmesse al Sin-

daco sottoscritto non più tardi del 30 corrente mese.

L'aspirante dovrà dichiarare nella domanda se intende concorrere per titoli o per esame.

La nomina avrà luogo nella prima quindicina di luglio prossimo e sarà fatta per l'anno scolastico 1882-83.

L'anno scolastico comincia col 1.º ottobre e termina al 15 luglio.

Il Sindaco: L. FERRARIS.

Nella città di Torino è aperto un concorso, per titoli, al posto di maestro Capomusica per l'istruzione e direzione della nuova Banda da istituirsi, con annessa parte di istrumenti da corda.

La nomina sarà per il corso di quattro anni. Lo stipendio è stabilito in L. 1800 annue, oltre all'eventuale gratificazione di L. 200 ed incerti dei servizi straordinari.

A Bassano, a tutto il giorno 10 luglio prossimo venturo, è aperto il concorso al posto di maestro di Banda con l'annuo stipendio di L. 1500, e cogli obblighi tutti portati dal relativo Statuto e Regolamento interno.

È aperto il concorso al posto di maestro sussidiario di flauto, sistema Briccialdi, presso il R. Istituto Musicale di Firenze, con uno stipendio annuo di L. 1000.

È pure aperto il concorso al posto di cornetta solista nella Banda di Cremona, coll'annuo stipendio di L. 1200.

Nel regio Collegio di Musica di Napoli è aperto il concorso al posto vacante di professore di violino con l'annuo stipendio di L. 1300.

Il concorso è per titoli non solo, ma ancora per prove.

Le dimande, corredate delle fedeli di nascita e di moralità rilasciate dall'autorità competente, dovranno essere inoltrate al presidente del Consiglio di amministrazione e sorveglianza non più tardi del giorno 15 luglio anno corrente.

L'esame dei titoli e delle prove comincerà nel di 30, detto mese di luglio.

È aperto il concorso all'appalto del teatro Regio di Parma pel carnevale prossimo.

L'appaltatore godrà di una dote di 30,000 lire. Dovranno rappresentarsi due opere-ballo di genere grandioso; oppure un ballo grande ed uno

di mezzo carattere con due opere serie, od anche un'opera-ballo, un ballo grande ed un'opera seria; e ciò durante un corso di rappresentazioni non minore di venticinque, compresa quella a beneficio dei poveri, osservando che alla esecuzione ed all'allestimento dei predetti spettacoli sarà provveduto sempre in modo decoroso e secondo le consuetudini di questo Regio teatro.

È aperto il concorso d'appalto per il teatro Civico d'Ivrea, stagione di carnevale 1882-83, per due o tre opere al più. Il Municipio accorda una

2.º La composizione deve presentarsi, od inviarsi affrancata, alla Direzione dell'ARCHIVIO MUSICALE. 38, Strada Ponte di Chiaja, Napoli, non più tardi del 31 luglio 1882.

3.º La composizione non deve estendersi oltre lo spazio di quattro pagine stampate del formato ordinario.

4.º Sarà giudicata da un'apposita commissione scelta fra i membri del Comitato Permanente dell'ARCHIVIO MUSICALE.

5.º La composizione che verrà giudicata la migliore dalla commissione a maggioranza di voti,

otterrà un premio unico di cento lire italiane, e l'autore avrà diritto inoltre ad un abbonamento annuo dell'ARCHIVIO MUSICALE.

6.º Il lavoro premiato sarà pubblicato a spese dell'ARCHIVIO MUSICALE ed offerto in dono agli abbonati ed azionisti della stessa pubblicazione periodica.

7.º L'ARCHIVIO si riserva i diritti di proprietà esclusiva sul pezzo, e l'autore avrà il diritto a 12 copie stampate.

8.º La composizione presentata dovrà contraddistingersi per un motto, e dovrà essere accompagnata da una scheda suggellata portante lo stesso motto e contenente il nome dell'autore. Saranno esclusi dal concorso coloro che direttamente o indirettamente facessero palese il loro nome.

9.º Espletato e reso di pubblica ragione il concorso, resta a cura dei signori concorrenti, il far ritirare i manoscritti.

Napoli, 4 giugno 1882.

— Secondo le norme tracciate nell'avviso di concorso pubblicato nel N. 125 della Gazzetta Ufficiale del regno dell'anno corrente, sono tuttora vacanti sette posti gratuiti del R. Collegio di Musica di Napoli.

Napoli, 4 giugno 1882.



BERLINO: TEATRO VITTORIA. — ANHANA, opera comico-satirica in tre atti del maestro ERMANN ZUMPE.

dote di L. 4000 ed esige una cauzione in rendita sul Debito pubblico, o valore corrispondente, di L. 50.

Inviare le proposte sollecitamente alla Direzione di quel teatro.

L'ARCHIVIO MUSICALE di Napoli invita i giovani ad un concorso per una composizione per pianoforte a due mani del tema e titolo seguente:

Il Due Giugno. — Epicedio eroico.

CONDIZIONI: 1.º Saranno ammessi al concorso tutti i giovani compositori italiani, non esclusi quelli residenti all'estero.

Ai Signori Abbonati

Gli abbonati al TEATRO ILLUSTRATO riceveranno, col presente numero, il secondo dei quattro pezzi di musica del 1882, e cioè un IMPROVVISATO per pianoforte solo, in morte dell'eroe **Giuseppe Garibaldi**, del maestro LAURO ROSSI.