IL TEATRO ILLUSTRATO

PREZZI D'ABBONAMENTO.

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

Un numero separato Cent. 50 in tutta Italia.

Anno II. — Agosto 1882. — N. 20.

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.

MEFISTOFELE

di A. BOITO

AL TEATRO DELL'OPERA DI VIENNA

Come ben dice il Boito, nel prologo messo al libretto del *Mefistofele*, questo soggetto fu *usé jusqu'à la corde*. Ed a persuadersene basterebbe leggere il primo e secondo *Faust* di Goethe, il *Faust* di Stolte, la leggenda di Pfitzer, quella di Giovanni Spies e molti altri lavori che non crediamo del caso nostro citare.

Questo, riguardo alla parte poetica, al soggetto del melodramma: in quanto alla parte musicale, il *Faust* fu pure trattato in varie forme da molti maestri, tra i quali ci piace ricordare Spohr, Schumann, Berlioz, Liszt, Rode, Madame Bertin e da ultimo Gounod: Meyerbeer pure svolse lo stesso tema nel suo lavoro inedito: *la jeunesse de Goethe*.

È un soggetto eterno ed al quale han cooperato i popoli di tutti i secoli senza mai esaurirlo, ma facendogli solo subire tutte le modificazioni possibili, cominciando dalle *canzoni* e venendo su fino ai *poemi*. Ma il soggetto rimase inesauribile. E come quello del *Faust* così lo è quello del *Mefistofele*, tema antico quanto Eschilo. Mefistofele è il serpente dell'Eden, è l'avoltojo di Prometeo. Mefistofele è il dubbio che genera la scienza, è il male che genera il bene. Dappertutto questo essere tu lo trovi sia in Omero che in Shakspeare; il primo lo presenta in Tersite, il secondo in Falstaff.

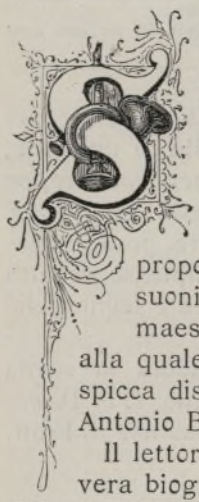
Questo soggetto adunque *usé jusqu'à la corde* e pur eterno, tentò l'estro poetico e musicale di Arrigo Boito e glielo vediamo svolgere in un libretto dal titolo omonimo e vestirlo poscia di note.

Fino a qual grado sia riuscito quest'ultimo lavoro non è qui il caso di dirlo: abbastanza se ne è scritto in proposito. Portato alle stelle sulle scene di un teatro, noi lo vedemmo cadere su quelle di un altro, ed ultimamente giudicato non con troppo favore da un pubblico tedesco che trova, tra le altre cose, nel libretto poca osservanza alla storia, e nel complesso di tutta l'opera, più lusso d'allestimento scenico che altro.

Il nostro disegno rappresenta la scena colla quale s'apre l'atto primo. È la *Domenica di Pasqua*... e lungo i bastioni di Francoforte sul Meno veggonsi passeggiatori d'ogni sorta ch'escono dalla città a gruppi di due, di tre, di quattro, cinque, ecc. L'eco ridà le chiacchiere, le pazze risate, le grida, il mormorio di questa folla lieta. Ad intervalli le campane suonano a festa, mentre studenti, ragazze, borghesi, popolani, popolane si danno in braccio all'allegria...

VIENNA: TEATRO DELL'OPERA. — **MEFISTOFELE**, opera di *ARRIGO BOITO*. — *(Atto primo)*.

ANTONIO BAZZINI.



tudiare la musica col raziocinio, eseguirla col cuore, scriverla coll'uno e coll'altro. »

È a questi precetti, osservati da alcuni per intuizione, da altri per cognizione e proposito, che deve l'arte dei suoni quella brillante plejade di maestri compositori-concertisti, alla quale appartiene, e nella quale spicca distinto per caratteri proprii, Antonio Bazzini.

Il lettore non si aspetti da noi una vera biografia di questo illustre musicista e didattico, perchè non basterebbe di gran lunga lo spazio assegnatoci, nè potremmo se non ripetere quanto il distinto critico della *Nazione*, l'egregio Biaggi e il noto critico della *Perseveranza*, il Filippi, stamparono già di lui in parecchie occasioni, per non citare che nomi di scrittori d'arte italiani, e fra questi quelli in condizioni, per l'amicizia e la vicinanza all'illustre maestro, di conoscerne meglio le qualità sue e i casi della di lui vita. Se dovessimo citare gli scrittori d'arte stranieri che parlarono di questa cara illustrazione nostra, avremmo da metter qui una lunghissima lista di nomi stimati e dei più celebri scrittori e critici d'arte musicale d'Europa, in testa ai quali porremmo lo Schumann, che non amico, s'avverta, nè della nostra musica, nè dei nostri musicisti, tesseva un elogio al Bazzini, elogio che noi trascriveremo quando avremo a parlare di lui come artista esecutore, come maestro compositore e come insegnante.

Antonio Bazzini è nato a Brescia l'11 marzo del 1818; studiò privatamente il violino per quattro anni, alla scuola del valente Faustino Camisani; ammiratore di Corelli, Tartini, Haydn, Mozart, abbeverato a quelle sane fonti, volle che il suo allievo ne gustasse le classiche bellezze e mise così alla educazione musicale di Bazzini, le più solide fondamenta.

Morto il Camisani, Bazzini continuò quasi da solo i suoi studj di violino, aggiungendovi quelli di pianoforte, di armonia e di composizione. A 23 anni, nel 1841, nella conoscenza delle proprie forze, intraprende il suo primo viaggio artistico a Venezia ed a Trieste, ove viene festeggiato come un concertista di violino da collocarsi nella prima schiera. L'anno seguente si spinge a Vienna; là stringe amicizia con Donizetti, che era allora maestro di Corte; da Vienna va a Pest, dove comperò quel magnifico Guarnerio, amico, testimonio, mezzo de' suoi trionfi. Percorre le provincie della Prussia Renana; poi nel 1843, va pellegrinando per la Germania, la Danimarca, la Polonia, fermandosi qualche tempo a Lipsia, uno dei centri musicali importanti d'Alemagna, e là facendo la conoscenza e contraendo amicizia con Schumann, Mendelssohn, Niels Gade ed altri sommi, tornando parecchie volte a Berlino, a Copenaghen, a darvi quei Concerti, che avevano eco per tutta l'Europa musicale. Dal 1845 al 1848, Bazzini viaggiò l'Italia scendendo sino nell'isola di Sicilia, ammirato, festeggiato, ricercato d'amicizia da Rossini e da quanti maestri e cultori di musica vantava allora il bel Paese. Nel 1849 visitò la Francia meridionale; poi la Spagna, soffermandosi in questo poetico regno per un anno intero. Nel 1852 va a Parigi, scelta, la novella Babilonia, a punto di partenza de' suoi viaggi artistici nella Francia, nell'Inghilterra, nella Germania, nel Belgio, nell'Olanda e via via. A Parigi, Rossini lo accoglie come un amico del cuore e lo fa conoscere ad Auber, Adam, Halévy Gounod, che divengono presto ammiratori ed amici di Bazzini. Per dodici anni soggiornò in quella grande capitale, facendo scorrerie artistiche per tutta l'Europa, ma specialmente a Berlino. Dal 1853 al 1857 fu per quattro volte a Londra, alle *seasons*, epoche nelle quali convengono in quella immensa città d'Inghilterra il fior fiore degli artisti del mondo. L'ultimo viaggio artistico all'estero Bazzini lo compì nel 1864, visitando per una seconda volta i Paesi Bassi; poi ritornò in Italia e si stabilì a Brescia, vivendovi tranquillo, e come in riposo, per quasi sette anni, dedicandosi quasi esclusivamente alla composizione.

Nel 1873, nominato professore di alta composizione nel nostro Regio Conservatorio, lasciò la patria per prendere stabile dimora in Milano; nel marzo dell'anno corrente, dopo di aver supplito nella direzione del nostro grande istituto musicale per oltre un anno l'egregio maestro Ronchetti, soffrente di salute, venne nominato direttore, con plauso di tutti. Il Biaggi, nella *Nazione*, così scriveva all'annunzio ufficiale di questa nomina: « Non è chi abbia a cuore l'incremento e il lustro musicale che non si rallegri di questa nomina e che non ne professi gratitudine così al Consiglio accademico del Conservatorio che l'ha proposta, come al ministro della pubblica istruzione che l'ha sanzionata. »

Di Bazzini come concertista di violino, o come il Biaggi lo chiama « violino-principe » dicono abbastanza i suoi viaggi artistici, le sue amicizie coi più grandi maestri a lui contemporanei. Di Bazzini compositore, oltre *Turanda*, datasi al teatro alla Scala come opera d'obbligo nel carnovale del 1867, ed eseguita dalla Destin e dalla Colbrand, da Fancelli, da Sterbini e Vecchi, con buon esito, si hanno le cantate: *La resurrezione del Cristo* e *Senacheribbo* (entrambe per soli, coro ed orchestra); i salmi 51 e 56 (per soli, cori, organo e orchestra d'archi); tre quartetti e un quintetto per archi; le *ouvertures* del *Saul*, del *Re Lear;* il *preludio* per la festa di Palestrina a Roma; un poema sinfonico: *Francesca da Rimini;* e molte romanze per canto. A questa splendida e numerosa raccolta, si devono aggiungere molti concerti per violino con orchestra; moltissimi *morceaux de salon* per violino e pianoforte, ecc., ecc. Se la vita, dunque, del concertista è stata attivissima, quella del compositore è stata feconda; e di qual forza sia il compositore lo lasceremo dire allo Schumann, a questo tutt'altro che facile lodatore della musica e dei maestri italiani:

« Se il Bazzini avesse, dice lo Schumann, « a perdere la mano sinistra e dovesse in « conseguenza rinunziare al violino, egli « potrebbe e saprebbe rendersi grande colla « destra — scrivendo; egli sarebbe certo « annoverato fra i migliori compositori ita- « liani. Di tanto mi fa sicuro il suo *concerto* « dedicato a Sphor, nel quale il getto me- « lodico è mirabile per vaghezza e per ispon- « taneità; l'istrumentazione è dotta e di « bell'effetto; l'armonia è in più di un mo- « mento incantevole. »

Nelle scuole di violino della maggior parte dei Conservatorii tedeschi il *Concerto* dedicato a Sphor è tenuto come opera classica, ed entra come tale nel corso degli studii. Che pensasse, poi, lo stesso Schumann del Bazzini, violino-principe, eccolo colle sue stesse parole:

« Da parecchi anni nessun concertista « m'ha tanto commosso quanto il Bazzini. « Egli è superiore e di molto a moltissimi, « per la bella levata del suono, per la si- « curezza, per l'espressione, per l'origina- « lità dello stile. Di tutto ciò ch'egli sa, i « più dei concertisti moderni non hanno « nemmeno una lontana idea. »

E il Biaggi, parlando delle composizioni del Bazzini, ne enumera i pregi dicendo: « Le sue composizioni per violino e pianoforte sono veri giojelli; le sue *sinfonie*, i suoi *salmi* hanno pregi d'alto valore; sono concepiti con intendimenti poetici e condotti con amorosa diligenza; sono netti, come le pitture di Andrea del Sarto, d'ogni errore e d'ogni macchia; sono lontanissimi sempre dal comune e dal volgare e governati da criteri estetici d'indiscutibile saviezza; hanno una *novità* e una *originalità* che si accettano subito da tutti, senza urti e senza ripugnanze di sorta; una musica che giunge al cuore e che parla all'anima, lusingando l'orecchio. »

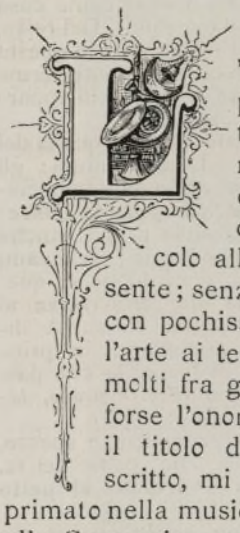
L'anno scorso, in occasione della Esposizione internazionale di musica, che si tenne in Milano, fu eletto a Presidente della Giurìa e quindi eletto anche Presidente del Congresso, che ebbe luogo in quell'epoca, nella stessa città, dando col suo nome autorità al verdetto della prima ed ai voti del secondo.

Non è a dire se un artista, che visitò pressochè tutta l'Europa, stringendo amicizia coi più celebri maestri d'ogni paese e avvicinando il meglio della più scelta società, non abbia un ricco arsenale di curiosi e interessanti aneddoti a raccontare. Se lo spazio ce lo consentisse, ne ridiremmo parecchi; ci accontentiamo d'uno solo, che crediamo sia ancora inedito. Stava il Bazzini, a Berlino, giuocando al bigliardo con alcuni amici, fra i quali il Mendelssohn; nel meglio della *poule* questi getta la stecca e scappa a casa senza dire una parola, nè dare un'addio: aveva trovato nella sua mente: *Il Sogno di una notte d'Estate*, ed era corso a casa a fermarne il pensiero.

L'uomo è pari all'artista; affabile, dignitoso senza affettazione, gentiluomo perfetto, inspira confidenza e rispetto. Fra le onorificenze di cui è meritamente insignito, accenneremo alla Commenda della Corona d'Italia; ma la sua è di quelle Commende che servono a dar credito a molte altre.

RODOLFO PARAVICINI.

IL PRIMATO DEGLI ITALIANI
NELLA MUSICA ISTRUMENTALE



L'Italia chiamossi mai sempre la *terra del canto*, con tutta ragione dal lato della natura in ogni tempo, e dal lato dell'arte dalla seconda metà del XVI secolo alla prima metà del presente; senza ragione, o per lo meno con pochissima ragione, dal lato del l'arte ai tempi in cui viviamo. Ora, molti fra gli italiani che mi faranno forse l'onore di leggermi, vedendo il titolo di questo mio qualsiasi scritto, mi vorranno dire che se il primato nella musica vocale spetta all'Italia, alla Germania competesi il primato nella musica istromentale. Ma io tengo per fermo che per quanto grande sia la eccellenza a cui si giunse in Germania e nel comporre e nello interpretare la musica istrumentale, per quanto naturale, anzi esemplare, sia l'ammirazione ed il culto per le composizioni istrumentali tedesche da Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn e Schumann fino a Wagner, Liszt, Brahms, Goldmark, Raff, Reinecke, e tutti quanti, che va di giorno in giorno crescendo — e lode ne sia a loro — fra gli italiani, pur non di meno si fu dall'Italia che in origine tutta questa eccellenza scaturì, e noi ammiriamo e studiamo roba nostra, lambiccata, raffazzonata, arricchita fin che si vuole, ma roba nostra. Io sono incrollabilmente convinto che al modo istesso in cui, sullo scorcio del secolo XV e nella prima metà del XVI, i fiamminghi, i francesi, ed in parte anche gli spagnuoli e gl'inglesi crearono in Italia le scuole di musica vocale e ciò facendo si italianizzarono, gli italiani nei secoli XVI e XVII portarono di pianta alla Germania la musica istrumentale, e ciò facendo si germanizzarono.

Io mi propongo, adunque, di provare — senza con ciò voler pretendere di esaurire la materia in modo completo, chè ci vorrebbero volumi — sulla scorta di studj coscienziosi e spassionati, a cui, grazie alla rara liberalità ed alla squisita gentiezza dell'alto personaggio che vi sopraintende, ebbi per mia ventura largo campo di dare opera negli archivj della corte di Sassonia a Dresda, di ricerche e di osservazioni da me fatte in altre città della Germania, e di informazioni ricevute da alcuni uomini competentissimi, — fra cui mi è grato il citare in prima linea l'insigne professore cavaliere Maurizio Fürstenau, uno, dei migliori flautisti d'Europa, addetto in questa sua qualità alla Cappella ed al teatro di Corte a Dresda, e ad un tempo custode delle collezioni musicali del re di Sassonia nella sua incontrastata superiorità come storico ed archeologo musicale — che la musica istromentale fu creata in Germania fin dalla metà del secolo XVI e vi progredì durante tutto il XVII, per opera di musicisti italiani sia compositori, sia esecutori, ma quasi sempre l'uno e l'altro, per la massima parte provenienti dalla Lombardia e dal Veneto, rimunerati con vistosi emolumenti, onorati ed accarezzati a Dresda, a Monaco, ad Amburgo, a Berlino, a Breslavia, a Praga ed altrove.

Fra le città dell'alta Italia, per quanto lo dimostrano gli archivj di Dresda ed altre indicazioni da me trovate, Brescia andava assai distinta nella prima metà del secolo XVI, per il numero e per la somma valentia de' suoi istrumentisti, i quali erano quasi tutti anche contrappuntisti di vaglia e compositori non solo di musica istrumentale, ma anche di musica vocale sacra e da camera. E si fu appunto da Brescia che furono chiamati a Dresda i primi musicisti italiani.

L'elettore Maurizio di Sassonia, infatti, aveva chiamati, da Brescia al suo servizio i tre fratelli Benedetto, Gabriele e Quirino Tola, istrumentisti di grido nel loro paese e ad un tempo abili pittori *a graffito*. I medesimi furono impiegati ad ornare di *graffiti* il nuovo castello allora in costruzione, mentre facevano parte della cappella e camera di corte in qualità di trombonisti e suonatori di altri istrumenti a fiato, inscritti, come apparisce da un documento originale nella categoria così intitolata « *Welsche Instrumentisten in der* Musica » ossia, istrumentisti italiani nella *musica*. Il libro di corte di cui si tratta, porta la data dell'1555, ed oltre ai tre nomi dei fratelli Tola, sonovi *Anthonio Scandellus, Zerbonio Besutius, Mathias Besutius*, più un *Zacharias der neue Zinkenbläser*, ossia il nuovo suonatore di cornetto. I due Besozzi — anteriori di quasi due secoli ai celebratissimi Alessandro e Girolamo fratelli Besozzi, nativi di Parma, e per lunghi anni addetti con emolumenti eccezionali alla R. Cappella di Torino come virtuosi di oboe e di fagotto, e stati anche in Germania — ed il Zaccaria possono ragionevolmente credersi bresciani, perchè risulta che i tre fratelli Tola avevano proposti alla corte varj artisti loro concittadini, sopra i quali « com'aquila vola » Antonio Scandelli sopra indicato, nato a Brescia nel 1517, che il Florimo, non so con quale fondamento, annovera fra i maestri della scuola napolitana antica.

Lo Scandelli fu compositore e contrappuntista fra i primi del suo tempo, ed insieme celebratissimo suonatore di cornetto *(Zinke)* — da non confondersi coll' odierno *Cornet à pistons* — strumento a fiato in legno ricoperto di cuojo e di forma ricurva, a cui è in qualche modo affine l'attuale corno inglese, grandemente in voga a quei tempi e di cui gli italiani avevano la specialità. In questa sua qualità di concertista egli fu dapprima addetto alla corte dell'elettore Maurizio intorno al 1554; il suo decreto di nomina, che vidi nei reali archivj di Sassonia, porta l'indicazione *Aufs Leben*, a vita, prova evidentissima del merito e della celebrità ond'esso giustamente godeva.

A vita egualmente erano stati nominati i fratelli Tola, in seguito ad una memoria tuttora esistente da essi presentata all'elettore, in cui affermavano che « von andern Fürsten und Herrn oftmal und noch zu Dienst geferdert worden waren: » cioè, erano da altri principi e signori stati spesso ed ancora desiderati al loro servizio. Ma un artista qual era lo Scandelli, non poteva stare a lungo alla corte come semplice istrumentista: infatti, pur continuando nella sua splendida carriera di concertista capo scuola, a cui accorrevano allievi da ogni parte della Germania, fu dapprima incaricato alla direzione della musica istrumentale alla corte e quindi succedette al *maestro Mathias Fiamengo*, stato prima, fino al 1552, maestro alla cappella del Duomo di Milano, quindi alla corte di Dresda, nella direzione della cappella e camera dell'elettore di Sassonia. Una particolarità degna di nota si è che vivendo il suo predecessore il cui nome era Le Maistre, lo Scandelli come concertista riceveva una paga annua di molto superiore a quella del maestro di cappella. Che i concertisti italiani di quel tempo fossero in generale abilissimi suonatori di varj istrumenti, lo prova una memoria tuttora esistente negli archivi di Dresda, e che io ebbi sott'occhio, indirizzata dallo Scandelli all' elettore, per raccomandargli di prendere al suo servizio — ciò ch'egli fece — il bresciano Antonio Cappa, il quale al servizio dell'imperatore Massimiliano era « der best gevest » stato il migliore di tutti, e ch'esso aveva udito suonare alla perfezione il cornetto, il flauto traverso, l'oboe, la viola, la *dulciana*, il trombone ed il corno da caccia; ma i suoi istrumenti favoriti erano il cornetto ed il flauto traverso.

Antonio Scandelli, prima e dopo la sua nomina a maestro della cappella e camera alla corte di Dresda, aveva pubblicate per le stampe a Norimberga, a Monaco e a Dresda varie importanti composizioni fra cui una *Missa sex vocum super Epitaphium illustrissimi principis ac domini Mauritii Ducis et Electoris Saxoniæ, ab Antonio Scandello, italo, composita*. Non si conosce attualmente in esistenza verun esemplare a stampa di questa messa; una magnifica copia manoscritta trovasi nella biblioteca della cattedrale di Pirna. Due sue messe da vivo una a cinque e l'altra a sei voci, tessute, secondo l'uso barocco di quel tempo, sopra le canzoni popolari *O passi sparsi* e *Au premier jour*, esistono nella biblioteca imperiale a Vienna. Procurarono allo Scandelli grande rinomanza, anzi una vera popolarità, sopratutto: « El primo libro delle canzoni napolitane a quattro voci composte per messer Antonio Schandello musico dell'illustrissimo et excellentissimo signor Duca Augusto Elettor di Sassonia, nuovamente datti in luce, Norimberga; excudebant Ulricus Neuberus e Theodoricus Gerlatzen 1566, ch'ebbe varie edizioni, e più ancora « Neue und lustige weltiche deutsche Liedelein, mit 4, 5 und 6 Stimmen, auf allerley Instrumenten zu gebrauchen und lieblich zu singen. Dunh Antonium Scandellum Churfüntlichee zu Sachsen Capellmeister componist. Dresden anno 1570. » Nuove e divertenti canzoni mondane tedesche, a 4, 5 e 6 voci, da eseguirsi sopra ogni sorta d'istrumenti e piacevolmente da cantarsi. Il numero 15 di questa collezione, un vero giojello, eseguitosi con amore nel 39.mo Saggio pubblico dell'Accademia di Canto corale *Stefano Tempia* di Torino, il giorno 8 giugno p. p., ebbe un successo immenso.

Come dal titolo della collezione suddetta si vede, primo e quasi unico officio della musica istrumentale in unione col canto, nel XVI secolo, era quello di raddoppiare

le parti vocali. Egli è per ciò che le varie famiglie di strumenti tanto a corda quanto a fiato erano d'ordinario divise in quattro distinte categorie, corrispondenti rispettivamente alle voci di soprano alto, tenore, e basso. C'erano così i violini o violoni soprani, alti, tenori e bassi, (che furono più tardi violini 1.i e 2.i e violoncelli) ed ugualmente gli oboi coi fagotti, chiamati allora bassi o bassoni di oboe, i tromboni e via dicendo.

La musica istrumentale in Italia dapprima, quindi per opera degli italiani in Germania, cominciò a vivere di vita propria, emancipandosi, per così dire dalla musica vocale e dalle forme a queste inerenti, accompagnando le danze ed allietando i conviti. Le prime e più semplici forme di musica istrumentale pura non furono altro che, come allora chiamavansi, sonate o sinfonie da ballo e da tavola.

Fino alla venuta del grande riformatore Claudio Monteverde, in fatto di musica istrumentale in Italia emersero sopratutto le « sinfonie o sonate a cinque per istrumenti » dei due Gabrieli, Andrea ed il suo nipote ed allievo Giovanni, succedutisi l'uno all'altro come maestri della cappella di San Marco a Venezia, imitate poi in Germania da Leo Hassler allievo di Andrea e da Heinrich Schütz *(Sagittarius)*, creatura di Giovanni Gabrieli con cui aveva studiato per lunghi anni nella città di Venezia a spese dell'elettore di Sassonia e sulle gloriose orme del quale costantemente camminò durante la lunga sua carriera. Lo Schütz è universalmente riconosciuto come il vero fondatore, come il *padre* della musica tedesca.

« Si può dunque, » così io scriveva nel libro programma di un Concerto sacro istorico dell'Accademia Tempia « senza tema di andare errati, asseverare che Bach, Hændel, Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner, sono tutti figli più o meno emancipati del grande Sagittario, e si nudrirono perciò del midollo del leone di San Marco. »

Heinrich Schütz avendo sopravissuto all'adorato suo maestro per ben sessant'anni, (il Gabrieli morì nel 1612 e lo Schütz nel 1672) seppe far tesoro dei colossali concetti di Claudio Monteverde e dei peregrini trovati di Giacomo Carissimi, allargando considerevolmente il campo dell'arte germanica anche dal lato della composizione orchestrale pura, gettando per tal modo le basi della musica istrumentale germanica moderna e preparando il terreno agli atleti che la condussero a grado a grado alla odierna eccellenza.

Ma lo assegnatomi spazio mi va mancando e debbo di necessità restringermi, sorvolando sui progressi operati nella musica istrumentale in Italia dal Cavalli, dal Legrenzi, dal Colonna (bresciano esso pure) e sopra ogni altro dal grande Alessandro Scarlatti, e portati alla Germania, che ne fece il suo pro, dal Bontempi, dall'Albrici, dal Pallavicini (altro bresciano), e più tardi da Antonio Lotti, stati tutti maestri di cappella italiani della corte di Sassonia. Salto perciò a piè pari sino al milanese Sanmartini, da tutti riconosciuto come il vero creatore della moderna sinfonia, e come quello da cui prese le mosse Giuseppe Haydn.

Ora che da parecchi anni assistiamo in Italia ad un risveglio serio ed efficace del culto della musica istrumentale, parvemi cosa più che opportuna il tentare di mettere in luce, seppure in modo imperfetto, fatti irrefragabili che provano come anche di questo ramo dell'arte, l'Italia sia stata *l'alma parens*.

Fino dal principio mi sforzai di rivendicare alla città di Brescia la gloria di aver dati alla Germania i primi campioni della musica istrumentale. Si è ora alla medesima Brescia che noi dobbiamo il primo sinfonista italiano vivente, Antonio Bazzini, il nostro « maestro di color che sanno. »

GIULIO ROBERTI.

Costumi dell'antico Egitto

La valle del Nilo, questa terra maravigliosa ed unica nel suo genere, è per noi la regione in cui si svolsero gli avvenimenti della più remota antichità storica, è il più ricco e perfetto museo, il più prezioso scrigno di cose antiche che esista.

È in essa che vedonsi monumenti sul cui capo son passati cinque mila anni quasi senza recar loro oltraggio; nè più vecchi documenti storici fino ad ora non furono scoperti. Non solo per mezzo di essi si è rifatta la serie di quegli antichi sovrani per più di trenta dinastie, ma ancora si sono rifatti gli usi e costumi della più remota antichità, rappresentati nelle tombe di Memfi, di Beni-Hassan, ecc. L'antico popolo Egizio, per mezzo di queste fruttuose ricerche, si rese noto a noi come niun altro popolo di quei tempi.

L'arabo odierno ci dà poi ancora, col suo modo di vestire, la migliore spiegazione dell'abbigliamento di quei tempi. Il soggiorno dell'Egitto ha imposto a lui, come già agli antichi abitatori della valle del Nilo, una particolare maniera di difendere il capo e le spalle dalla polvere che si solleva in nubi al forte soffiar dei venti.

Colà il suolo, colle sue qualità fortemente accentuate, ha prescritto il modo dell'abbigliamento, e tutti quelli che lo calcano devono, dal più al meno, imitare gli altri nel vestire.

Le due tavole che presentiamo ai nostri lettori contengono i più differenti costumi di quei tempi, cominciando dal contadino, salendo sino al re. L'importanza che va giorno per giorno acquistando l'allestimento scenico di un'opera, la verità storica dei costumi presentati al pubblico, ci è garanzia della grande utilità della nuova galleria di disegni, della quale, col presente numero, intraprende la pubblicazione il nostro giornale. Ai costumi Egiziani faranno seguito quelli degli altri popoli. Sarà uno studio importante e tale da destare il più vivo interesse.

Il vestiario odierno dell'alto Egitto e dei Numidi è quasi lo stesso di quello del regno antico di 2000 anni fa.

La piccola *gonnella* bianca — detta in termine arabo *gallabia* — nel nuovo regno (dopo il 1500) fu assoggettata a modificazioni di tutte le specie e diventò più ampia, più lunga, e più svariata per colori.

Questa *gonnella* restò sempre in onore e veniva persino portata sotto gli altri vestiti come cosa indispensabile: ma non bastava più. — Del resto, l'arte degli antichi Egiziani seppe dare a questa semplicissima veste tante e così differenti forme da potersi da essa conoscere lo stato cui apparteneva l'individuo che la portava.

Quella dei poveri era stretta e corta; quella dei ricchi avea molte pieghe ed una cintura: gli schiavi non ne indossavamo che una semplicissima e la più indispensabile a coprire le cosce; la casta dei *sacerdoti* portava sulla prima, anche una seconda, e dopo il nuovo regno (1400 avanti Cristo), spesso sopra questa o in luogo di questa ne adattavano una terza che discendeva al ginocchio, simile al vestito di una donna. A distinzione della loro casta mettevano (in principio) sulle spalle una pelle di leopardo che passava sotto l'una delle braccia (*Vedi figura 9, tavola II*).

In luogo di questa pelle servì poscia, e spesso, un pezzo di stoffa di cotone, che, come nei re, posava sulle spalle ed era assicurato al petto (*Vedi fig. 6, tav. II*).

Nell'antico regno vi erano già le *camicie*, ma quali oggetti di lusso, e però non potevano essere portate che dai personaggi più importanti. Nella seconda tomba di Gizeh presso Pyr si vede una principessa in camicia rossa con due nastri per sostenerla. Nel nuovo regno le camicie divennero di uso più generale e per conseguenza gli alti personaggi potevano mostrare il loro stato soltanto colla finezza della stoffa e la ricchezza del vestito. Tuttavia la *gonnella* breve, restò sempre la veste principale in ispecie degli operai e dei contadini (*Fig. 13, tav. 1*). Le diverse professioni la facevano di differenti stoffe (per esempio, i macellai la portavano di cuojo), o la tingevano o trasformavano in modo differente.

I ricchi indossavano altri vestiti di vario tessuto.

In seguito alle guerre dell'Asia Minore, sottentrò nel mondo Egiziano, ad onta di una strana persistenza agli antichi costumi, una grande rivoluzione. Da questo punto (1600) fan capolino vestimenta a vari colori di gusto asiatico e si portano molto di frequente le stoffe trasparenti; ma esse servono di preferenza alle classi più agiate. Oltre ai molti abiti lunghi ed a pieghe, che presso alle donne erano spesso trapunti, portavansi cinture variopinte, nastri e *gonnelle* (*Tav. I, fig. 3, 7, 8, 9, 10, 12; Tav. II, fig. 10*).

Anzi avveniva non di rado che la *gonnella* fosse portata sopra una camicia di stoffa trasparente, e da questa cosa, prescritta dalla convenienza, può aver principio l'altro costume di portar la *gonnella* per lusso anche sopra una camicia non trasparente.

Ad ogni modo ciò parla in favore dell'alta rinomanza di questa più primitiva foggia, che sfida tutte le innovazioni, e che cerca mantenersi anche in oggi.

Le donne indossavano sul principio, una camicia di cotone bianca, lunga, senza maniche e assicurata con nastri alle ascelle. Di rado essa copriva il petto fino al collo; in seguito ebbe maniche corte (*Tav. I, fig. 2*). Questa camicia si cambiò sotto la dominazione degli Hyksos, rimanendo non per questo — come avvenne della *gonnella* presso gli uomini — la vestitura principale.

Le nostre figure mostrano sempre la camicia così aderente al corpo per modo che ogni movimento sembra impossibile. Bisogna dunque concludere che consistesse di una stoffa elastica.

Le donne della classe infima cercavano favorire il libero movimento del corpo tagliando in obliquo la camicia al disotto delle anche.

Dopo la caduta dell'antico regno, questo primitivo vestito venne colorito spesso e fatto di stoffa trasparente, con o senza sottoveste (*Tavola I, figura 8*).

E dopo lo splendore portato dalle conquiste di Ramses II sull'Egitto (col quale crebbe colla ricchezza anche l'amore al lusso nelle persone ragguardevoli), troviamo maggiormente in uso la copertura delle spalle e parimenti vedesi un secondo indumento che dalle anche discende alla noce del piede (*Tav. I, fig. 4*).

Queste due fogge restano in uso fino all'epoca romana.

La vestitura delle persone principesche era poi quasi simile a quella del popolo. La corona soltanto e lo scettro erano i distintivi del re; i ricci quelli dei principi.

Uno stranissimo capo di vestiario portato dai re era un grembiale triangolare di stoffa consistente, e che per un angolo era assicurato alla cintura, mentre cogli altri due restava pendente.

A. Bazzini

La copertura pel capo del re era in tempo di pace — eccettuate le occasioni di solennità — la *cuffia* simile a quella del volgo, soltantochè copriva pure le orecchie (*Tavola I. fig. 7.*) Questa cuffia sembra fosse composta di quadratelli fissati sopra una stoffa soffice, tinti per lo più in turchino, raramente in nero.

Nelle cerimonie religiose il re si presentava a capo scoperto o col *Pschent*, il quale formava la riunione delle due corone, quella del monte e quella del piano.

La prima era un alto cappello bianco a punta rotonda; la seconda si componeva d'una cappa rossa, la quale di dietro si rialzava coprendo in parte anche la nuca.

Sul davanti della corona si vede sempre l'*Useus*, il più importante dei simboli della potenza del re egiziano.

È una vipera che s'inarca, e rappresenta il potere sulla vita e sulla morte. Questo simbolo non manca in quasi nessuna figura di re; nelle figure della quinta dinastia lo si trova a volte immediatamente sul capo, a volte sull'ornamento della testa, in certi casi anche alla cintura.

Lo scettro dei re era preferibilmente il bastone ricurvo, simbolo dell'agricoltura, (*Tavola I. fig. 7*)

Altro scettro speciale è quello che si vede nella *Tavola II. fig. 6.*

Il *Pat*, scettro di consacrazione, si rappresenta ora bianco, ora verde, e veniva portato soltanto dai principi e dagli alti personaggi della corte. — Era un bastone elastico con una maniglia. — Le regine portavano spesso uno scettro alla cui estremità si vedeva un fiore di loto (*Tavola I. fig. 6*).

Loro esclusivo adornamento era poi una cuffia dorata in forma d'avoltojo la cui testa si elevava nel mezzo della fronte, e le cui ali cadevano sulle orecchie, mentre la coda si allargava sulla nuca. In ogni artiglio stava sempre un anello per sigillo (*Tavola I. fig. 6*). Talvolta troviamo sul capo loro un piccolo *berretto* a cilindro (*Tavola I. fig. 8.*).

I principi, e spesso anche le principesse, si distinguevano, oltre che pei segni già detti, anche per un riccio che cadeva in forma di treccia dietro l'uno degli orecchi e che perciò veniva chiamato riccio di gioventù od acconciatura principesca.

In tempi posteriori venne coperto da un panno di valore che stava assicurato al disopra per mezzo d'un piccolo cerchio a scudo (*Tavola I, figura 10*).

Una carica, che per lo più sembra spettasse ai principi, era quella di *portatore* di *ventaglio*, come ne fanno testimonianza molte figure. I ventagli portati dai principi non sono però quelli grandi che gli schiavi agitano davanti la persona del padrone, ma consistono di una penna sostenuta da un manico con due denti che voltano in giù (*Tavola I. fig. 10, 12*).

Distintivo principale dei sacerdoti era, come accennammo, la pelle di leopardo — massime nelle occasioni solenni — sostituita spesso, nel nuovo regno, da un leggiero indumento (*Veggansi le figure 9. 10. 11. 12. 13. della Tavola II*).

Diamo ora uno sguardo alle armi ed agli istrumenti musicali, coi quali *concerteremo* il finale del nostro articolo, che minaccia invadere — ad onta di tutte le migliori intenzioni di essere brevi — mezzo giornale.

Il re portava l'elmo soltanto in guerra (*Tavola II, fig. 7*).

A quanto si può supporre, questo elmo era di cuojo con borchie di metallo. Si vede sempre colorito in turchino con fregi bianchi e gialli. Il petto del re veniva protetto da una maglia o corazza con maniche corte sulla quale sono trapunti due sparvieri in modo che le teste stanno sotto le ascelle e le code sulle due anche. Le ali pertanto s'incrociano sul petto e sulla schiena in guisa che il re a destra ed a sinistra è chiuso fra due ali di sparviero *(Tavola II. fig. 7)*.

L'arma principale degli Egizi era l'arco (*Tavola II. fig. 7. 8*).

Usavasi anche l'accetta e il giavelotto, mentre la fanteria *pesante* portava quasi sempre degli scudi.

Le armi d'attacco erano poi la clava, la scure, e la lancia.

I distintivi di campo delle truppe egiziane sono sempre in relazione alle idee religiose del tempo: idoli o immagini di animali sacri che vengono portati sopra alti bastoni, od altri simboli. Molti nastri pendono per lo più dall'immagine, lungo il bastone. Vi sono speciali bandiere per il *reggimento* e per la *compagnia*.

Gl'istrumenti musicali in guerra erano il tamburo, il flauto e la tromba.

Oltre il *tamburo*, e certamente prima di questo, gli egiziani, a misurare il tempo, usavano di piccole *nacchere* che si battevano col palmo, nel modo delle *castagnette* spagnuole, le quali derivono pure dall'Oriente. Anche in giornata queste nacchere si adoperano nella danza unitamente al flauto ed al tamburo.

Un istrumento che appare spesso nelle cerimonie religiose è il *sistro* (*Tavola I, fig. 1*), che serve nel tempio a dare i determinati segnali al pari del campanello nelle nostre chiese. Si compone d'un corpo elittico attraversato da stanghette in rame che vengono battute da un mattarello di metallo.

Il suo nome è Kem-Kem.

L'istrumento però più importante degli Egizj fu incontrastabilmente l'arpa. Ne vediamo in tutti i tempi e di tutte le forme e grandezze.

Questo istrumento vien suonato a volte in piedi, a volte stando in ginocchio.

Ma oltre l'arpa troviamo qua e là, nelle figure, *la lira*, e talvolta *la cetra* o la *ghitarra*.

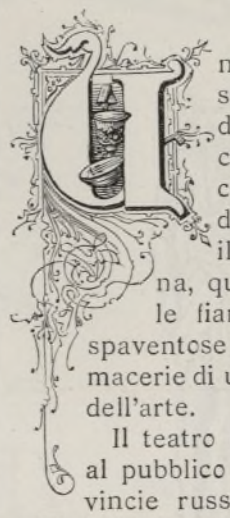
Una scena dell'ERNANI
di VICTOR HUGO

Quando la prima volta, nel 1830, apparve sulle scene del *Théâtre Français* il dramma *Ernani* del sommo poeta, i letterati pedissequi del classicismo scagliarono contro questo lavoro le loro velenose armi. — La scuola romantica inaugurata da Victor Hugo, secondo essi, metteva a soqquadro le sacre ed intangibili leggi della drammatica.

Purnondimeno, ad onta delle sfuriate dei sapientoni, il pubblico si commosse ed applaudì all'ardita innovazione del grande genio che infrangeva le vecchie regole; gli applausi in breve si mutarono in un completo trionfo, e la scuola di Victor Hugo facendo breccia, spinse i giovani scrittori sulla nuova via.

La scena che presentiamo ai nostri lettori è tolta dall'atto secondo, quando Don Carlos cerca di costringere *Dona Sol* a fuggire con lui, e viene scoperto da Ernani, che, dopo aver detto al suo competitore essere vana ogni resistenza, poichè tutto il luogo trovasi accerchiato dai suoi banditi, gli presta il mantello perchè possa, inosservato, passare fra loro, e gli dice: *Va t'en.*

L'INCENDIO
del Teatro di Città di Riga



Un fatale destino sembra sovrasti alla maggior parte dei teatri d'Europa. Ancora si raccapriccia al ricordo dei gravi incendj che distrussero i teatri di Nizza, il Ring-Theater di Vienna, quello di Schverin, ed ecco le fiamme innalzarsi di nuovo spaventose e fare un mucchio di macerie di un altro tempio importante dell'arte.

Il teatro di città di Riga, aperto al pubblico nel 1863, e che nelle provincie russe del Baltico era la sede celebrata del genio classico tedesco, crollava vittima delle fiamme il 26 dello scorso giugno.

Egregiamente diretto da Federico di Ledebur questo teatro godeva della più bella fama, specialmente nei circoli della buona società, e volontieri nei loro viaggi all'estero, vi convenivano le prime illustrazioni dell'arte. La ben conosciuta compagnia Thomas-Damhofer vi aveva, nell'epoca dell'incendio, iniziato un corso di rappresentazioni che furono repentinamente troncate durante una prova della farsa *Luftschlösser*.

Il signor Emilio Thomas si trovava sulla scena, ed ecco splendere di luce sinistra il soffitto della platea ed in un lampo le fiamme uscire dal tetto. Si giunse in tempo ad avvertire, per fortuna, il personale e gl'impiegati che stavano in teatro, per modo che tutti poterono sfuggire al pericolo. Ma il fabbricato rimaneva alle fiamme, e le disposizioni prese per spegnere l'incendio arrivarono troppo tardi perchè il fuoco ormai si era esteso da tutte le parti. Coll'ajuto delle mille persone accorse, si posero in salvo la Biblioteca e parte dei libri d'amministrazione; pel contrario gli artisti e gl'impiegati del teatro vi perdettero il vestiario e quasi tutta la mobilia.

Pochi furono anche gli oggetti e le decorazioni, pochi i corredi, i vestiti che scamparono dall'incendio; il fuoco che ebbe principio nel riparto degli scenografi si estese subito su tutto.

Tutti unirono le loro forze per lottare contro le fiamme devastatrici, ma era una lotta superiore all'uomo, e dovettero cedere a palmo a palmo il posto al fuoco che prendeva possesso dell'ampio locale ed al cui alimento sembrava concorrere tutto.

Di fuori la popolazione era ferma, inorridita, cogli occhi fissi sul povero fabbricato, candannato a crollare, mentre di dentro le fiamme avevano un crepitio quasi d'allegrezza, e s'alzavano al soffitto lambendo le mura.

Questo teatro che costò la bella somma di 300,000 rubli, veniva innalzato da Luigi Bohnstedt di Gotha, e poteva capire più di 2000 spettatori. Sorgeva isolato nel mezzo d'una gran piazza; lo circondavano ameni giardini ed era l'orgoglio e la delizia della popolazione di Riga. Lo costituivano tre corpi di fabbrica; l'uno più grande e centrale, gli altri due più piccoli e fiancheggianti il fabbricato di mezzo, adorno sul davanti da un bel porticato, sovrapposto da colonne, pel quale s'accedeva alla gran navata anteriore, alla platea, al palco scenico ed al retroscena. Nei fabbricati di fianco stavano, alcuni locali per comodità degli spettatori; l'abitazione del direttore, gli uffici, i camerini e infine tutte le scale. La navata anteriore formava a pianterreno un vasto salone d'aspetto, un *foyer* ed una sala per le prove. Al disopra trovavansi sale pei pittori; nel soffitto della platea stavano gli attrezzi e gli apparecchi per l'illuminazione. Tutte le parti principali della fabbrica erano divise, fino al tetto, da grosse mura e le scale di pietra, che giravano fra pareti massicce, erano fatte in modo che il pubblico potesse in pochi secondi giungere comodamente all'aperto.

Ed ora dell'imponente fabbricato, sul quale si può tuttora leggere l'iscrizione: La Città alle Arti rappresentatrici *(Die Stadt den darstellenden Künsten)*, non rimangono che le mura annerite.

TAVOLA I. — **COSTUMI DELL'ANTICO EGITTO.**

1. 4. 5. Nobili donne egiziane. — 2. Donna del popolo. — 3. Uomo ragguardevole. — 6. Regina. — 7. Re. — 8. Principessa. 9. Nobil uomo. — 10. Principe. — 11. Sacerdote. — 12. Porta-ventaglio. — 13. Contadino o popolano.

TAVOLA II. — COSTUMI DELL'ANTICO EGITTO.

1. 4. 5. 8. Guerrieri. — 2. Idolo. — 3. 9. 10. 11. 12. 13. Sacerdoti. — 6. Re in abito di cerimonia. — 7. Re in abito di guerra.

FORME LIRICHE

SAGGIO

STORICO E TECNOLOGICO

(Continuazione.)

RECITATIVO

I.ª Varietà — RECITATIVO PARLATO.

Nel linguaggio comune, nell'armonia della parola parlata, havvi già un embrione di musica, ma la monotonia che informa questo linguaggio, qualunque sieno le sue inflessioni ed espressioni patetiche, esclude la parola ordinaria dalla musica propriamente detta, eccettuati pochissimi casi nei quali alcuni autori si piacquero intercalare in un brano musicale una o più *parole parlate*, che è quanto dire antimusicali, nel solo intento di rendere con *realismo assoluto* una espressione drammatica caratteristica.

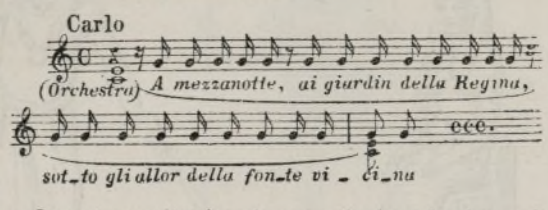
Antonio Bazzini, l'illustre direttore del Conservatorio di Milano, scrisse nella sua *Risurrezione del Cristo* un brano di coro parlato di effetto veramente nuovo e stupendo, « *Parla, Maria, parla* ». Sono codeste le parole che chiudono un coro al quale la musica poco aggiunge all'effetto da esse prodotto proferite col solo elemento della parola articolata, sebbene le lingue odierne, non esclusa la nostra, sieno destituite dell'eufonia e del carattere ideale onde andavano pregiate le antiche lingue greca e latina.

Alcuni estetici biasimarono la intrusione dell'elemento parlato in quello musicale, e l'Hanslick, professore di filosofia musicale nel Conservatorio di Vienna, la condanna senza remissione alcuna. Eppure, usato a tempo e a luogo e con gran tatto e grande parsimonia, codesto mezzo d'espressione riuscì eminentemente estetico. Il « *sì* » che Lucia (nel capolavoro Donizettiano) proferisce allorchè Edgardo le chiede se ella abbia veramente vergato il foglio che gli distrugge ogni sua più dolce illusione, è *parlato*, nè potrebbesi meglio sostituire da nessuna nota musicale. Gli ultimi accenti di Violetta: — « *È tardi* » — sono pur essi a *voce parlata* e non *musicalmente modulata;* e come Verdi in tal guisa operando non aveva fatto che seguire l'esempio di altri insigni maestri, così egli pure ebbe felici imitatori.

Merita d'essere notato il fatto, che la *parola parlata* non suole trovar luogo se non dove l'elemento patetico sia appena incipiente o già pervenuto al suo estremo grado di parossismo. Del primo caso abbondano gli esempi in particolare nelle opere giocose e semiserie; dell'ultimo se ne ha saggio stupendo nel famoso duetto dell'atto quarto negli *Ugonotti* di Meyerbeer.

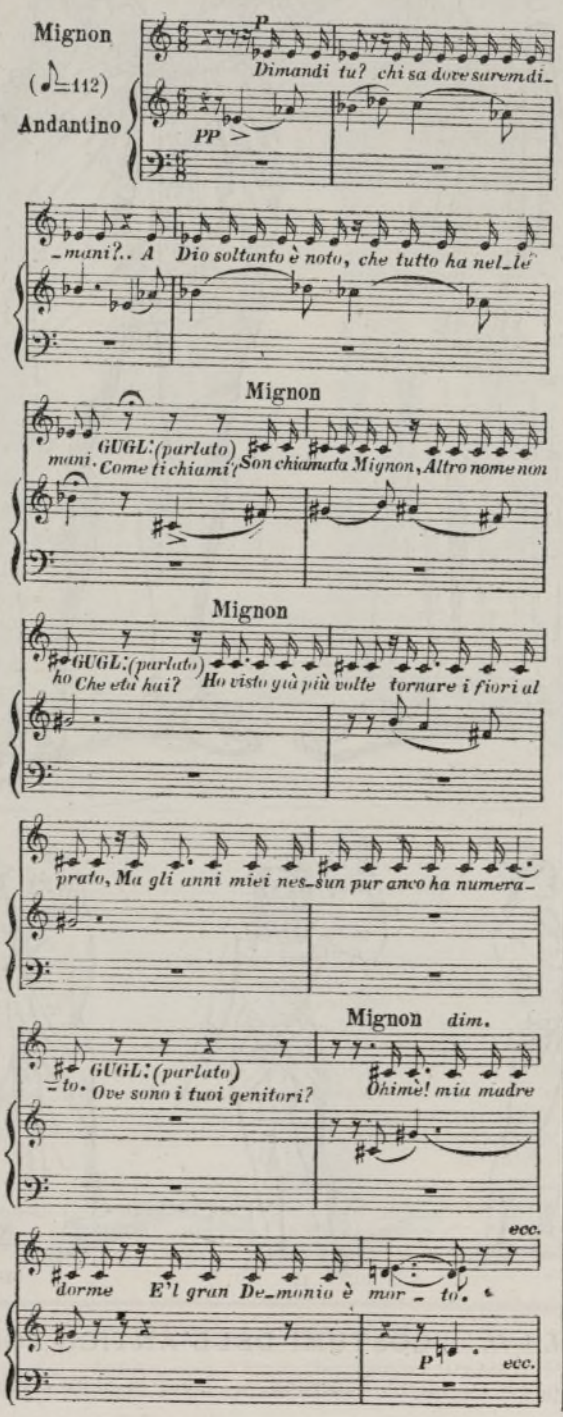
II.ª Varietà — RECITATIVO MONOFONICO.

La recitazione monofonica, imitante la *parola parlata*, venne dai compositori impiegata quando ebbero a un personaggio a far leggere uno scritto, sostituendola alla *parola parlata*. Così nel *Don Carlo* incontrasi l'esempio seguente:



Questo recitativo è monofonico, insistendo la voce su di un suono unico, e si propone d'imitare il parlare ordinario.

Il recitativo monofonico, come il recitativo parlato, trovasi pure impiegato nei casi in cui l'animo del personaggio non è per anco agitato da alcuna passione, la musica idealizzandosi solo allorchè un affetto si dispiega in tutti i suoi caratteri speciali. In sostanza il recitativo monofonico, ossia ad intonazione invariabile, corrisponde all'assenza dell'elemento patetico. Un esempio notissimo è quello nel *Faust* di Gounod, allorchè Margherita dice fra sè « *Come vorrei saper*, ecc. » Il Thomas, in quel giojello d'opera che è la *Mignon*, porge esempi di questo genere. A noi piace qui trascriverne uno: è l'incontro fra Mignon e Guglielmo nell'atto primo. In questo saggio la *recitazione monofonica* dell'una si alterna colla *recitazione parlata* dell'altro.



III.ª Varietà — MELODRAMMA E MELOLOGO.

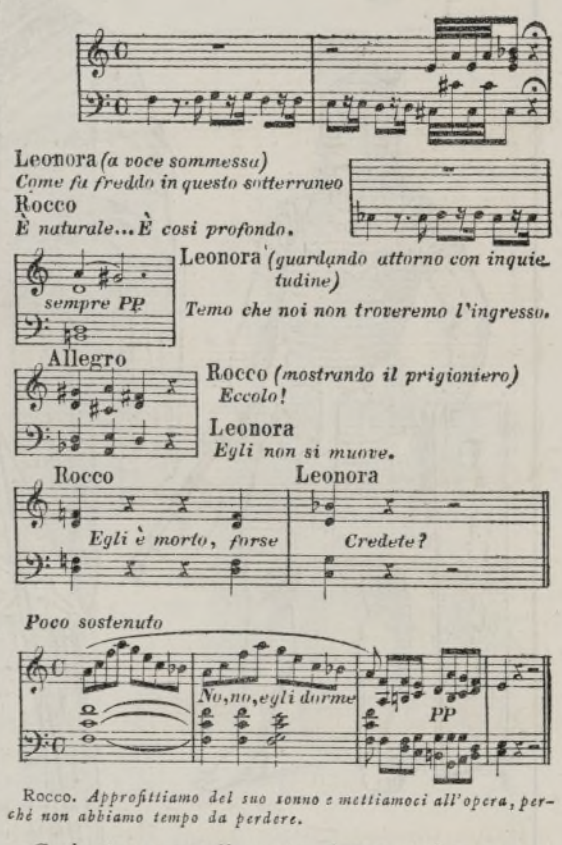
(a) MELODRAMMA.

Si riscontra in alcune opere altra specie di *recitativo* detto impropriamente *melodramma*. In questa, mentre l'orchestra eseguisce un frammento melodico o meloarmonico, il personaggio proferisce delle parole a *voce ordinaria*, e perciò senza ombra d'intonazione in armonia colla musica coesistente.

Nell'*opéra comique* se ne fa grande uso. Rousseau, Weber, Beethoven, Schumann ed altri molti ne diedero numerosi esempi.

Qui ne presentiamo alcuni tolti dal *Fidelio* di Beethoven.

Questi frammenti del grande musicista di Bona, oltre al recitativo parlato, antiritmico ed antitonale, svolgentesi sopra uno squarcio di musica strumentale, presentano altresì saggi del medesimo *recitativo parlato* non più associato, ma alternato coll'orchestra.



Rocco. *Approfittiamo del suo sonno e mettiamoci all'opera, perchè non abbiamo tempo da perdere.*

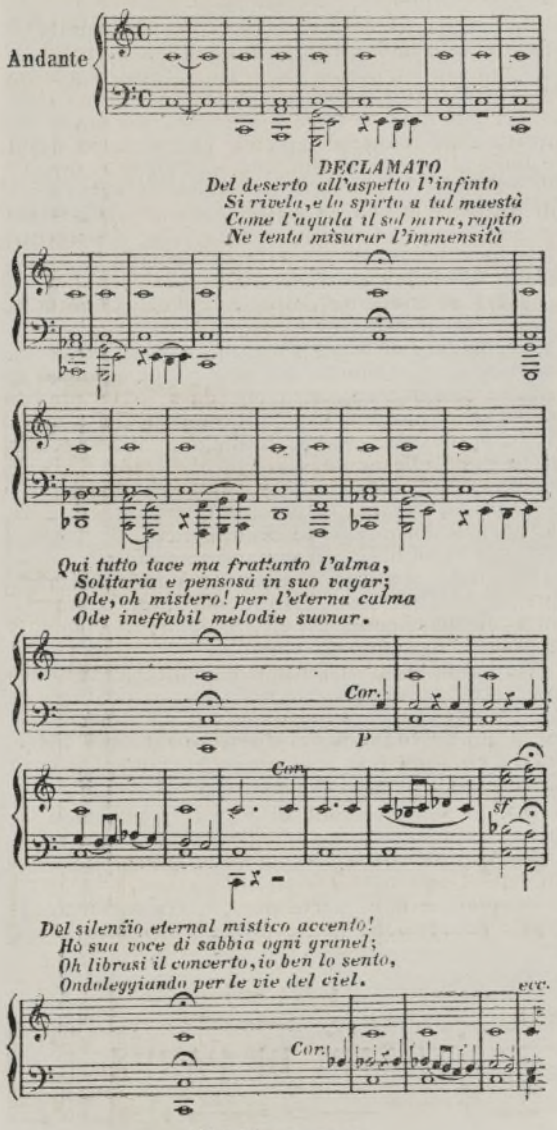
Codesto procedimento drammatico e musicale non incontrasi nel *Fidelio* solamente nei punti in cui l'azione è tranquilla, ma ben anco dove la situazione drammatica è tesa, e dove il lirismo della passione giunge a sommo grado.

Nella scena in cui Leonora difende lo sposo (Florestano), allorchè Pizzarro sta per assassinarlo (scena che è il punto culminante dell'opera, così pel vivo interesse drammatico come pel grande valore musicale), e sopraggiunge Giacquino ad annunziare l'arrivo del Ministro, Rocco esclama fra sè, e *senza cantare*, con viva sorpresa: « *Sia lodato Iddio!* »; poi, a Giacquino: « *Noi veniamo a momenti. Di' alle nostre genti di discendere con delle torcie per rischiarare il passo al signor Governatore quando risalirà.* »

Dopo di che prosegue (all'*a Tempo*) il componimento musicale, animandosi vieppiù, malgrado codesta *realistica* interruzione.

Notabilissima, in un genere analogo, è l'introduzione della celebre Ode-Sinfonia *Il Deserto*, di Feliciano David. È un brano

di musica che merita d' essere qui non solo menzionato, ma anche riportato, adombrando coi suoi accordi *indefiniti*, e in modo eminentemente estetico, quel sentimento dell'*infinito* che nell'uomo non può a meno di svegliarsi innanzi allo *sterminato*, alla vista di un oceano di arena. Il *declamato* si dispiega sul *Do coronato*, suono insistente, immutabile per tutto il preludio, ed armonizzato in quelle svariate guise richieste dai vari concetti della poesia.



(*b*) Melologo.

Codesta forma di *recitativo* è detta *Melologo* (dal greco *melos*, melodia, e *logos* parola) allorchè l'intento artistico spazia in orizzonti più vasti.

Un egregio cultore della letteratura musicale scrisse in proposito: « Lo scopo del « melologo è naturale, la musica deve ve- « nire in ajuto della sua sorella, la poesia, « là dove questa non sappia dar piena « espressione ai sentimenti voluti coi propri « mezzi, ma in tal maniera che l'una non « tolga all'altra la singola individualità e « concorrano invece assieme ad una nuova « arte. »

Nel melologo il testo deve sempre corrispondere alla espressione della melodia o viceversa; ma la musica non deve sopraffare la poesia, nè questa la musica. (1)

(1) Il chiaro maestro Martino Roeder (caloroso fautore di questa forma d'arte), scrive acconciamente: Il *melologo* non dev' essere altro che una declamazione recitata con quella passione ed espressione, con quella dolcezza, tenerezza e calma, con quella fierezza, altezza, con quell'ardore, con quella forza che richiede la poesia. L' accompagnamento musicale però non dev' esser altro che lo specchio ideale, il riflesso raddolcito della poesia ed una imitazione fedele, ma non incomoda al recitatore, della cadenza tonale e ritmica delle sillabe; deve ricercare quel *quid* del quale la poesia è impotente a trovare tutte le gradazioni.

Rousseau, nel principio del secolo decorso, col *Pigmalione* offrì un notabile saggio in questo genere. Più tardi lo Schumann seguì l'esempio dell'illustre filosofo e musicista, scrivendo i due melologhi: *Il Fanciullo della landa* e *Bell' Edvige*.

E per tacere d'altri, qui vanno ricordati quelli stupendi del *Freychütz* (finale dell'atto secondo) di Weber, e quelli di Ettore Berlioz, nelle sue sinfonie drammatiche *Faust*, *Romeo e Giulietta* e nel gran melologo in sei parti, la *Risurrezione*.

A. Galli.

AL NOSTRO CONSERVATORIO

Nell'assistere ai saggi finali del nostro Conservatorio musicale, non abbiamo potuto fare a meno di ripensare alle condizioni attuali dell'arte. Quale sarà l'avvenire della nostra musica, di questa Dea che sempre sinora ha sorriso all'Italia più che alle altre nazioni?

La musica, non fa mestieri discuterlo, è lo specchio fedele dello stato sociale dei popoli. L'abbiamo veduta fra noi spensierata e scherzosa in tempi di noncuranza — mesta e sentimentale in tempi di quiete — concitata fremente, rivoluzionaria in tempi che covavano sotterranea la riscossa.

Ed ora che i voti nazionali sono compiuti, ora che il gelido positivismo invade tutte le classi sociali quale sarà il nuovo indirizzo della musica italiana?

Bisogna convenirne: sinora disgraziatamente si va a tentoni. Il pubblico aspira ad una nuova forma, ma i maestri provano e non riescono. Il nuovo indirizzo, crediamo dovrebbe essere preparato dagli istituti musicali. Pur troppo, tempi addietro, gli studi in questi nostri Atenei erano empirici, superficiali; e i giovani si cullavano nello scimiottare le traccie dei grandi genj del melodramma senza pensare di far un passo avanti; ne imitavano le forme, mancando spesso di quella divina scintilla che avea reso anco queste tollerabili. Ora è giunto il risveglio; si guarda ai progressi tecnici fatti oltralpe — e forse ci si guarda troppo — non si studia che lo straniero. A noi non duole ciò — perchè male non può certo arrecare — ma duole vedere dimenticati i nostri sommi classici che furono maestri ai compositori d'oltralpe e dai quali costoro attinsero l'alto sapere che ora riempie di maraviglia.

Ci duole però che mentre in Germania si affaticano a completare l' indirizzo del melodramma in modo che possa dirsi veramente nazionale, in Italia (ora nazione) imitano a tutta oltranza lo straniero distruggendo quella caratteristica propria della nostra musica.

Perchè, come in Germania, non si danno in mano agli studiosi a preferenza i nostri classici? Perchè non sorge una società editrice che raccolga i capolavori della nostra antica scuola, lavori che giacciono dimenticati nelle varie biblioteche, ed a nostra vergogna, si conoscono solo fuori d'Italia?

Ma lasciamo da parte questa divagazione; ritorniamo al Conservatorio.

Degli allievi che terminarono i loro studi, in composizione, trovammo degni di elogio l'Andreoli, il Vanbianchi ed il Cordone. — L'Andreoli, (scuola Bazzini) nel *Dies irae* per soli, coro ed orchestra, riscosse il plauso degl' intelligenti e mostrò di essere educato a buone e severe discipline.

Il Vanbianchi (scuola Dominiceti) produsse una *Sinfonia-ouverture!* Davvero che il *nuovo titolo*, non siamo arrivati a comprenderlo.!

Di fatto però trovammo che la *Sinfonia-ouverture!* se è un lavoro, che serve a dimostrare nel giovane maestro perizia non poca nell' arte, manca però di quella lodevole condotta, di quella chiarezza ed unità, sia nei pensieri, che nello strumentale, pregi che debbono trovarsi in qualunque siasi composizione.

Al contrario il Cordone (scuola Dominiceti) si è presentato modestamente con un duettino buffo per due soprani: — *Cosa è l'amore?* — È una cosuccia ben fatta, vi è scorrevolezza e spontaneità nel pensiero e nella condotta. — Musica senza pretese, ma non per questo scevra di merito. Ci si assicura che il Cordone avesse preparato componimento *di maggior polso*.

Il Bertini (allievo anche del Dominiceti) fu applaudito nella cantata *Al Calvario*, poesia di Innocenza Well, pseudonimo sotto cui si nasconde il nome di un giovane e bravo poeta. — Nel lavoro del Bertini non possiamo dire rivelarsi foga di fantasia, però lo troviamo improntato ad ottimi studi, e se pecca di uniformità non mancano nella cantata pezzi degni di vero elogio, quale il *coro degli angeli* e l'assolo per soprano.

Un'altra *Sinfonia-ouverture!* ce l'ha fatta sentire il Ponzilacqua, allievo anche questo del Dominiceti.

La condotta è degna di lode e mostra nell'autore un giovane studiosissimo e d'ingegno.

Il Seppilli (scuola Bazzini) fu applauditissimo per un *preludietto* per orchestra, semplice, semplice, formato sopra una sola frase e per una *Ballata* per soprano, cantata molto bene dall' allieva Savelli.

Un altro giovane allievo (scuola Bazzini), il Puccini, fece eseguire un *preludio* per orchestra, che dà speranza di poter nel nuovo anno applaudire a lavori di maggior polso.

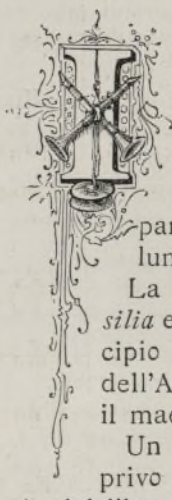
La scuola di pianoforte dei maestri Disma Fumagalli ed Andreoli presentarono con molto onore le signorine Pirovano, Bosisio, Geloso, Galeazzo, Gandini, Cogan ed il signor Ridolfi: le scuole di canto Leoni, Vaneri, Perelli e Sangiovanni le allieve Savelli, giovane di belle speranze che ora intraprende la carriera teatrale, Mantelli e Locatelli.

La scuola d'organo del Polibio Fumagalli presentò il Gilardini.

In conclusione i saggi finali del nostro Conservatorio riuscirono soddisfacentissimi e segnano un progresso mercè l'indirizzo dato a questo primario istituto dai due chiari maestri, e dall'illustre direttore Bazzini,

Usco.

OPERE NUOVE



In questo numero dobbiamo registrare la comparsa fatta, sulle scene del teatro lirico, da un nuovo lavoro, cui, se sorrisero abbastanza le sorti, pare non sia però promessa troppo lunga vitalità.

La nuova opera ha per titolo *Ersilia* e venne rappresentata sul principio del mese decorso al teatro dell'Alhambra di Roma: ne è autore il maestro Pascucci.

Un intreccio semplice, ma non privo di comicità si è il primo pregio del libretto. Ersilia è niente di meno che una contessa a cui si vuol dare in isposo il conte Mario, che ella non conosce neanche, ma che è invece amata da Dionigi. Mario e Dionigi sono ufficiali nell'esercito del Duca (siamo in Piemonte nel secolo XVII), e trovansi in un paesello di campagna, dove Mario, donnajuolo sfrenato, è sempre in cerca di conquiste.

La contessa biricchina, per fare uno studio comparativo dei costumi dei due possibili sposi, viene a cacciarsi in mezzo a loro, proprio nell'osteria dove bazzicano gli ufficiali e si finge cugina dell'oste, che per metter la moglie in salvo l'aveva mandata via. Mentre Mario crede di aver burlato l'oste con la doppia conquista della moglie e della cugina, Ersilia si scopre e burlandosi invece di lui si promette sposa a Dionigi.

La musica fu trovata vivace, graziosa, facile e talvolta melodica, ma priva di quell' impronta particolare che le dà il genio che crea. Le doti suaccennate però, un certo brio e l'istrumentale accurato e buono, fanno dell'*Ersilia* un lavoro degno di lode; ma non bastano — prestando fede a qualche giornale locale che scrisse in proposito — a schiuderle una via più lunga di quella aperta a novanta su cento dei nuovi lavori che fan la loro comparsa nel mondo musicale.

Bollettino teatrale di Luglio

1. L'opera *Favorita* rappresentata al Politeama di Roma non sortì esito troppo lieto per l'impresa. La protagonista signora Naldi, festeggiata sulle stesse scene, qualche anno fa, non era ancora rimessa da una indisposizione, sicchè non potè corrispondere alle speranze del pubblico. Al finale della romanza « *O mio Fernando* » fu talmente soprafatta dal male, da non poter proseguire. Il baritono Blasi, dalla figura prestante e dalla voce sicura, diede abbastanza risalto alla parte del re Alfonso, e il pubblico lo ricolmò di applausi, così nella romanza come nel duetto con Eleonora. Il Fagioli, non avrebbe cattiva voce, ma ha bisogno di meglio impossessarsi della sua parte, perchè non pare sempre sicuro di sè stesso; ebbe tuttavia anch'egli qua e là degli applausi. Al tenore Rossetti-Pelagalli le nostre parole d'elogio nulla aggiungerebbero al valore delle cordiali ovazioni, con cui il pubblico gli ha addimostrata la sua stima. Tuttavia non possiamo astenerci dal far cenno della romanza « *Spirto gentil* » che egli miniò da vero artista, e con una dolcezza di voce, di cui non è facile trovare l'eguale. I cori e l'orchestra erano un po' incerti, effetto forse della troppo sollecitudine, colla quale l'opera fu posta in iscena.

2. Il più bell'incasso che vanti il teatro Ristori di Verona è stato quello ottenuto coll'opera *Ernani*, rappresentata su quelle scene a beneficio del monumento da erigersi a Garibaldi. Immaginate nei palchetti, in platea e negli scanni una selva di cappellini bianchi circondati da una siepe di cappelli neri, in seconda loggia un ammasso di gente, che sporge il capo dal parapetto con un certo effetto di teste accatastate, stranissimo.

Quei generosi artisti che assunsero di cantare l'*Ernani* per una circostanza così cara, trionfarono non solamente per il cuore, ma per l'arte. La Calegaris, il tenore Signoretti, il baritono Bertolasi ed il basso Salmasi, nelle singole *arie* di sortita, nel duetto e nel finale del secondo atto, in tutto l'atto terzo e nel finale dell'ultimo, ebbero ovazioni spontanee e fragorose.

Benissimo i cori. Bene l'orchestra, e benissimo pur essa se saprà evitare la eccedente sonorità negli ottoni. Bravo il maestro Furlotti direttore d'orchestra.

Bella e decorosa la messa in iscena. Si voleva il *bis* del finale terzo: non fu possibile, ed allora il pubblico volle ed ottenne l'Inno di Garibaldi che era già stato suonato al principio dello spettacolo.

3. Il teatro Sannazzaro di Napoli registra un grande successo per la rappresentazione del *Faust*.

Teatro zeppo, pubblico eletto, applausi alla Bulichoff, alla Luggo, al Figner, al Villani, al Faiella, alla messa in iscena, ed un introito vistoso assicurato per molte sere. Augurio di future stagioni musicali nell'elegante teatro, nei mesi in cui la diminuzione dei gradi del termometro può rendere costante l'aumento del pubblico.

La critica ha poco da osservare nella rappresentazione del capolavoro del Gounod. Potrebbe dire che le proporzioni del Sannazzaro sono una cornice troppo limitata pel gran quadro del *Faust;* ma le si risponderebbe che val meglio una cornice di piccole proporzioni quando il quadro è ben riprodotto, che un quadro più proporzionato, ma esposto sotto cattiva luce. La critica potrebbe dire che con un numero di prove maggiore delle quattro concesse al maestro Sebastiani, questi avrebbe potuto ottenere dall'orchestra una perfezione di esecuzione che le fa difetto; ma le si risponderebbe che le *esigenze* (ed in questo caso *esigenza* può stare per *esazione*) teatrali han determinato una andata in iscena affrettata.

In quanto agli artisti, la critica può osservare nel tenore Figner dei mezzi vocali incompleti nel registo centrale, gli può rimproverare il vizio di voler chiamare Margherita in prosa non intuonata, ma questi od altri difetti sono largamente compensati dalla considerazione che questo giovane straniero ha affrontato con inaudito coraggio un *debuto* con un'opera della difficoltà del *Faust;* che ha voce intuonata, buon metodo di canto; che ha saputo superare con sicurezza, ad onta della trepidazione, momenti difficilissimi, sicurezza di cui è una prova le note di voce mista che sono sovente lo scoglio di artisti provetti; e finalmente dalla considerazione che egli seppe farsi applaudire e chiamare al proscenio da un pubblico di non facile contentatura.

E che non sia di facile contentatura lo provò applaudendo meno che non meritasse il basso Villani, il quale pur si mostrò un eccellente *Mefistofele*, come cantante e come artista fedele nella rappresentazione di questo personaggio all'esempio dei più rinomati artisti della scuola francese.

La signora Rossi di Luggo ed il baritono Faiella ricavarono tutto l'effetto possibile dalle parti limitate di Siebel e di Valentino, e vennero entrambi applauditi.

A fronte degli entusiasmi la critica perde i suoi diritti, epperò non ha che ad inchinarsi dinanzi agli applausi, ai bravo, ai *bis* che furono prodigati alla signorina Bulichoff. Non turbiamo con importune osservazioni un'ammirazione così unanime come quella che destò in Napoli questo novello astro che comparisce sull'orizzonte teatrale. La signorina Bulichoff viene dalle lontane regioni settentrionali, ma, appena riscaldata al nostro sole, porge il canto con anima di meridionale. Ella ha tempo innanzi a sè per raggiungere un ideale perfetto, poichè la sua voce è giovane e robusta, e l'azione e l'accento rivelano in lei un elevato intuito dell'arte.

5. La prima rappresentazione della *Sonnambula* al Sannazzaro di Napoli fruttò alla signora Pattini applausi e chiamate al proscenio.

Pel piacere di far cosa grata alla graziosa fanciulla il pubblico lasciò passare senza biasimo l'incertezza dell'orchestra, l'orrida *toilette* bianca di Amina e l'inverosimiglianza di un Elvino sessagenario.

— Se la prima rappresentazione della nuova opera *Ersilia* del maestro Pascucci terminava al teatro dell'Alhambra di Roma come era principiata, il maestro poteva chiamarsi fortunatissimo. Ma bisogna dire che la sua condizione di autore e di direttore di orchestra gli abbia ricoperto con un velo gli occhi e le orecchie per non vedere e sentire che con un baritono ed un tenore come quelli sulla scena qualunque opera avrebbe dovuto necessariamente naufragare.

L'*Ersilia* se si è retta ed è stata applaudita lo fu solo per virtù della sua musica facile, allegra, spigliata, e qualche volta melodica.

Degli esecutori vanno lodate le signore Bergamini e Pradesi che cantarono col massimo impegno. Anche il basso comico signor Florio si ebbe applausi.

9. Il *Trovatore* è l'opera che ha fatto sempre la fortuna di tutti i teatri popolari. Nessuna maraviglia che abbia fatta anche quella del Politeama di Roma.

Ed invero l'esecuzione del *Trovatore* fu tale da appagare le pretese di qualunque pubblico, sia per il complesso degli artisti, sia per l'orchestra e per le masse.

La signora Zucchini-Landi, la quale ad una simpatica voce di soprano unisce uno squisito metodo di canto e un sentimento non comune, fu festeggiatissima.

E al suo fianco furono pure applauditi, la signora Virginia Donati, una vecchia conoscenza del pubblico del Politeama, il tenore signor Caldani-Kuon ed il baritono signor Marco Angelini.

Il signor Caldani-Kuon è rinomato per la sua bella voce, specialmente nelle note acute, e di queste ne fa un certo sfoggio, sebbene, quando si tratti di cantare un *adagio*, egli sappia sempre riscuotere l'applauso. Anche egli ha i suoi difetti, ma il tempo, i consigli dei maestri e l'esperienza lo correggeranno ben presto e potrà aspirare ai maggiori trionfi.

Il signor Marco Angelini dall'epoca del suo primo esordire ad oggi, ha fatto progressi tali nell'arte del canto da meritare i più sinceri elogi. Il signor Angelini ha tenuto conto dei consigli dei maestri, degli amici ed anche un pochino della stampa, ed ha studiato, studiato, studiato ed è riuscito. Cosa del resto non difficile quando si ha una splendida e bellissima voce come la sua, sentimento artistico, figura simpatica, buon gusto nel vestire e per giunta 23 anni di età. Una parola di giusto encomio la merita pure il maestro Cimini che con tanto amore ha concertato l'opera.

15. Al teatro Dagna di Acqui venne rappresentata l'opera *Lucia*.

Il successo riportato dal capolavoro dell'immortale Donizetti fu grande, per merito speciale della prima donna signora Eva Commings, — allieva della maestra Marini — che fanatizzò quel pubblico. Questa valente cantatrice riunisce in sè le doti delle grandi artiste: voce, porgere ed anima. La sua voce sempre intonata è estesa, morbida, pieghevole ond'è che l'attrice esprime colla stessa facilità lo scoppio della passione ed il flebile lamento d'un'anima straziata. Alla scena del *delirio* dovette accordare il bis. Bene pure gli altri artisti, i cori ed orchestra, di modo che Acqui è lieta di tale spettacolo.

22. Il teatro di Spoleto venne aperto coll'opera *I falsi monetari*. L'esecuzione in generale lasciò nulla a desiderare. La parte di Sinforosa fu sostenuta dalla signora Enrichetta Vottero che canta con anima, con molta disinvoltura e con voce intonatissima.

24. Ad Imola è andato in iscena il *Ballo in maschera* interpretato dagli artisti signora Giorana e signori Stucchi, Massini, Castagnoli, nomi favorevolmente conosciuti in arte.

L'opera ebbe esito felicissimo.

— Al teatro nuovo di Napoli il *Babbeo e l'Intrigante* del maestro Sarria, ebbe uno splendido successo di folla e di applausi. Al Casaccia, uno di quei buffi schiettamente napoletani, dei quali si va perdendo lo stampo e quasi la memoria, il pubblico non si stancò di batter le mani durante tutta la rappresentazione.

Nè gli altri artisti mancarono di cooperare alla splendida serata. La musica del *Babbeo e l'Intrigante* sollevò gli stessi entusiami d'uno spartito alla sua prima rappresentazione.

28. Nella *Linda di Chamounix*, rappresentata al Sannazzaro di Napoli, gli applausi maggiori toccarono alla signorina Neumann, una leggiadra giovinetta che esordiva. Quella manifestazione di un pubblico eletto e numeroso, non era la retorica espressione del plauso che si dà in fretta e furia a' trepidi neofiti, ma sentimento sincero di un uditorio che dà il suo verdetto sul valore di provetta artista, la quale, nata all'arte, sente la sua forza, e l'affronta securamente. Il successo che ha ottenuto la signorina Neumann è l'alfa d'una splendida carriera artistica.

Tolta all'ambiente simpatico del Conservatorio, quello del teatro non le cagionò tuttavia alcuna apprensione: ci stava d'incanto fra gli orizzonti, di tela, e le collinette di carta pesta, e mise in rilievo con una sapienza che dà solo la pratica della scena, le doti che le assicurano l'avvenire: voce gradevole, estesa, intonata, che va dalle note gravi alle acute, con una delicatezza di sfumature e una sobrietà rivelanti il metodo corretto e l'egregia scuola; disinvoltura, spigliatezza e intelligenza del momento drammatico.

Dopo la signorina Neumann van notati prima il Frigiotti, elegante e misurato che ha il raro pregio, facendo da basso comico, di cantare e non di biascicare; e poi il Faiella, il Villani, il Figner, e la signorina Cataneo.

Nel complesso vi furono delle incertezze: queste verranno scongiurate nelle successive rappresentazioni che saranno molte ed affollate: di ciò ne affida la bravura del direttore maestro Sebastiani che con due sole prove ha fatto il proprio dovere da par suo.

30. Al teatro Guidi di Pavia ebbe luogo la prima rappresentazione dell'opera *Il Trovatore*.

Degli artisti furono applauditissimi i signori Camoletti, Gambarelli e signora Masiero.

In qualche altra parte però, e d'importanza capitale l'esecuzione lasciò molto a desiderare.

IL DIARISTA.

TEATRI DI PARIGI

SOMMARIO: Opéra: riproduzione del *Fandango*, ballo in un atto, musica di G. Salvayre, libretto di Meilhac ed Halévy. — Notizie di *Velleda*, opera in quattro atti, di C. Lenepven rappresentata a Londra. — Rossini all'Alcazar di Parigi. — Aggiornamenti indefiniti dell'Opéra-Populaire. — Concorso del Conservatorio di Musica e di declamazione.

La riproduzione del *Fandango*, ballo di G. Salvayre, all'Opéra, ha dato luogo ad alcuni rimpasti nel libretto e ad alcune modificazioni nella musica. Il maestro Salvayre erasi già svelato col *Bravo*, e specialmente con una sinfonia la *Vallée de Josaphat*, eseguita nei concerti popolari. Adesso è in manifesto progresso in fatto di strumentale, come appare dai ritocchi fatti al *Fandango*. Questo ballo differisce dagli altri per l'argomento: in esso la parte principale spetta alla danza. Invece di un'azione romanzesca, in pantomima e ballabili, gli autori hanno creato una specie di torneo fra la danza classica e la danza fantastica. Ivi si seguono tutte le danze già conosciute, dal *minuetto* sino al *fandango*, unitamente ad altre parti principali, quali: i preparativi della festa; la lezione di ballo; la rivista militare e un nuovo pezzo in tempo di valzer, aggiuntovi dal maestro. Ma questo ballo è una promessa che Salvayre possa far rappresentare una sua grande opera che ha terminato e che darà la vera misura del suo talento.

Per ora il teatro dell'Opéra è intento a preparare la rappresentazione dell'*Henri VIII*, di Saint-Saens, che darà nel prossimo inverno.

* * *

In mancanza di un terzo Théâtre-Lyrique, Carlo Lenepven ha fatto in questo mese rappresentare la sua *Velleda* al teatro regio di Couvent-Garden a Londra. Aveva la fortuna di una buona interpretazione della sua eroina nella Patti, la quale ha contribuito non poco al successo.

LONDRA: TEATRO DELLA GAIETY. — **ERNANI,** dramma di *VICTOR HUGO.* — *(Atto secondo).*

L'azione della *Velleda*, tratta dai *Martyrs* di Châteaubriand, si svolge nelle Gallie, all'epoca della occupazione romana. Il carattere dello spartito ha più dell' oratorio che dell' opera; ma dopo il successo dei primi giorni non si è prodotto quella voga che se ne sperava.

Quanto alla critica può riassumersi in questo senso:

Velleda non s'innalza all'altezza di un dramma lirico, ma le scene corali vi sono ampiamente sviluppate, come, nel primo atto, il coro d'introduzione, il canto di guerra del secondo atto, la scena dei Romani nel terzo. Ma in somma manca allo spartito l'ispirazione e lo slancio ed anche la originalità. La parte di Velleda non ha, come canto, molta importanza. Infatti si riduce a un'aria, due duetti e ad una cavatina. Si può dire che è un genere di spartito da non piacere ai Parigini.

* * *

Oltre al teatro dello Château-d'Eau, ove una compagnia lirica attira gli spettatori per la mitezza di questa estate e per la incertezza della stagione, una società d'artisti canta il *Barbiere* di Rossini all'Alcazar che, nell'inverno, è un Café-Concert. La signora Emma Nildha fa la parte della Rosina, nella quale si distingue come cantante e come comica. Dopo il *Barbiere*, gli artisti soci daranno il *Crispino e la Comare*

* * *

Ricorderete come le onerose condizioni imposte per un terzo Théâtre-Lirique, abbiano indefinitamente aggiornata la conclusione di quest'affare, per cui il Municipio aveva votato in massima una sovvenzione di 300,000 franchi; è dubbio se potrà venirsi ad una conciliazione.

Nondimeno la fondazione di un terzo Théâtre-Lirique è sempre attesa e sperata da quei maestri che non possono contare nè sull' Opéra, limitatissimo in fatto d'opere nuove, a motivo del troppo dispendio, nè sull'Opéra Comique che fa danari col suo repertorio e non riceve che pochissimi spartiti nuovi.

Frattanto il Conservatorio di musica e di declamazione continua a formare strumentisti e cantanti, al tempo stesso che artisti comici. Il concorso di questo mese ha svelato belle voci e giovani talenti che avrebbero bisogno del teatro. Non possono tutti dedicarsi all' operetta; anche per questi il terzo Théâtre-Lirique verrebbe a proposito.

L. P. LAFORET.

Rivista Drammatica

SOMMARIO: *I figli*, di Gattesco Gatteschi. — *Maria di Magdala*, di Pietro Calvi.

Gattesco Gatteschi, abbandonato il genere famigliare in cui aveva ottenuto incontrastati favori, si è avventurato nel pericoloso pelago della commedia a tesi.

Eccovi la tela dei *Figli*.

Giorgio Loretti è l'amante di Anna Vorasti, il cui marito da dieci anni è al manicomio. Giorgio trascura la famiglia, non cura di nascondere la tresca; nè si dà cura di celare i dissensi che ha colla moglie in presenza di Bice, la sua figlia. Bice, da poco uscita di collegio, credeva trovare fra i genitori suoi armonia perfetta, un amore sereno, e li trova invece ingrugnati, l'un l'altro sfuggentisi, che si scambiano poche ed asciutte parole.

Mentre tutt'e tre stanno lì insieme nel salotto, arriva una *lettera* che mette nella massima agitazione Giorgio. Diviene furibondo e solo si ricompone alla meglio alle carezze della figlia che cerca acquetarlo, che vuol sapere la causa del suo soffrire. Egli se la sbriga adducendo pretesto di una lettera d'affari. Esce. La mamma le dice che avrà subito qualche perdita alla borsa. Bice non è soddisfatta, vuole sapere quel che vi è contenuto in quella lettera, e tenterà tutti i modi per averla.

La lettera è della Vorasti, la quale con quella dice a Giorgio di lasciarla, perchè un giorno i Figli non abbiano ad erigersi a suoi giudici. Ei non intende ragione. È ammagliato di quella donna; e perderla, è per lui dolore sommo. Mentre entrambi sono agitatissimi eccoti che arriva Bice, che ancor vede la famosa lettera in ballo. Di nuovo chiede spiegazioni, le risposte sono evasive. Sol tu, dice a Bice la Vorasti, puoi metter la calma nell'animo del babbo. La spinge fra le braccia di lui e si ritira. E Bice di nuovo si mette attorno a babbo e dopo aver tentato tutti i mezzi: Buttala nel fuoco, allora gli dice. Ed infatti la lettera va nel caminetto ove crepita una bella fiamma. Ma quella lettera non deve bruciare; ma cadere in sua mano. Un signora Anna detto con intenzione, distrae, confonde il babbo, e Bice mette a profitto il turbamento riprendendo la lettera e nascondendola. La lettera è in suo possesso. Ma leggerla... mai. « Piuttosto darla alla mamma, ma io mai. » Resiste alle tentazioni di sciogliere la sfinge famosa.

Bice, fin da quando era in collegio amava Piero, il giovane fratello di Ada figlio della signora Anna, Piero la ricambia: ma di un amore sì timido che cade nel ridicolo e falsa totalmente il carattere dell'ufficiale.

Piero s'è confidato ad Ada, le ha detto del suo amore, delle sue mire; le ha detto che sol per Bice ha rifiutato un posto di attaché all' ambasciata di Pietroburgo.

Ada lo dice a Bice, la quale, credendo sempre alla perdita subita dal babbo, teme che Piero, ora sapendola povera più di lei non vorrà saperne. Ada se ne adonta, che suo fratello ama lei non già la sua dote. Ma dopo una scena fra lei (Ada) e il marchese di Belmonte un cacciatore di dote, ma di lei però innamorato, non crede più agli uomini, e dice a Bice di confidare tutto a Piero, prima, se non vuol leggere ella stessa la lettera, a lui la dia.

Bice non se lo fa dire due volte. Già da due notti e un giorno ha in tasca quella benedetta lettera e muor dal desiderio di saperne il contenuto, ma... trema per la sua dote.

A quella confessione Piero è sulle prime sconcertato, poi dice ch'egli la ama di vero amore; non vorrebbe prendere la lettera; ma dolcemente sollecitato la prende, la legge. Quel che accade lo immaginate. Il babbo di Bice è l'amante di sua madre, egli non può sposarla. « No, io non posso essere vostro marito. » Bice piange Ada arriva e: « tutti ad un modo, dice. Vieni con me povera Bice. » Piero cader lascia la lettera per terra ove sta aspettando che la raccolga e la legga un curioso servo probabilmente.

Una spiegazione fra Giorgio e Piero, avviene. L'uno e l'altro sono disperati, l'uno per l'onta che la madre ha recato al suo nome, e per la perdita di Bice, l'altro per la mancata felicità della figlia, che Piero avevagli detto esser sua intenzione di sposare.

Ormai a Piero é impossibile restar più a lungo in quella casa. Accetta il posto offertogli e vuol partire. Inutilmente Ada cerca trattenerlo e mentre un battibecco fra quei due succede arriva la madre che saper ne vuol la causa. Ada le dice che Piero prima disposto a sposar la sua amica, dopo aver letta una lettera recapitata al suo papà, e che l'avea turbato, pare per perdite fatte alla borsa, vedendo la dote compromessa, ora non ne vuol più sapere. E se ne va a consolare la povera Bice ch'ella aveva mandata a chiamare credendo poter rimuovere il fratello dalla sua ostinazione.

Più volte Piero cerca arrestar la sorella nel suo discorso. Inutile. Allorchè l'affar della lettera le è dal labbro uscito, la madre cambia di colore. Il figlio sa tutto? Gli cade ai piedi, gli chiede perdono, che le vien concesso a patto che ella vegli amorosamente sul consorte, che in via di miglioramento viene ora portato a casa.

E Piero parte. (*Cala la tela*).

La tesi appena sfiorata, i caratteri a mala pena sbozzati, alcuni falsi assolutamente; quali quelli di Piero e di Bice, spedienti sciocchi, scene, posizioni e frasi convenzionali, eccovi in due parole il giudizio che da tutti si è dato sui *Figli*.

Qualche volta il dialogo è vivo e spigliato, vi sono una o due scene di squisita fattura, ad esempio, quella fra Ada e Belmonte è un giojello.

Ma questa poca roba è insufficiente a salvar una commedia, e tanta è la zavorra che questi pochi pregi sono miseramente schiacciati.

Da questo primo saggio mi pare poter dire con sicurezza che il Gatteschi non dimostra nessuna tendenza per la commedia a tesi, e che farà molto meglio a ritornare alle scenette famigliari dalle quali volle ora levarsi.

Ci stava bene, nossignori vuol tentar di stare peggio.

* * *

Maria di Magdala, dopo essere stata ritardata dalla censura governativa e combattuta dalla stampa clericale, ha potuto comparire alla luce del teatro Costanzi di Roma: il suo autore signor Pietro Calvi ottenne un buon successo.

Che cos'è questo dramma?

È la storia degli ultimi anni della bella donna di Magdala o Maddalena.

L'azione (come ci informa il *Fracassa*) del Calvi si svolge a Gerusalemme. La Magdalena afflitta dalla nausea della vita, è già tocca dal pentimento che la spinge verso il profeta, ma è ancora circondata dallo strepito della sua vita di piaceri, di voluttà.

Il sinedrio vorrebbe servirsi di lei come strumento, per indurre Gesù a predicare, non una nuova religione, ma una guerra santa contro i Romani. Ella non accetta questa missione di sirena provocatrice a gagliarde opere. Fallito anche questo mezzo, il sinedrio scaglia tutti i cointeressati e tutte le passioni volgari contro il profeta galileo, che viene condannato a morte, sotto l'accusa di voler usurpare il trono di Giuda.

Maria di Magdala, pensando a Giuditta, vorrebbe, a prezzo del suo pudore, del suo pentimento, valersi un'altra volta del suo fascino su Ponzio Pilato, perchè rifiuti di sanzionare la condanna di Gesù.

Ma Ponzio Pilato, uomo mezzo stoico, mezzo epicureo, sopratutto romano, pensa che l'interesse di Roma non ci guadagna niente ad essere mischiato a quei fanatismi, approva la sentenza del sinedrio.

Il principale interesse del dramma — una volta soppressa dalla scena la figura di Gesù — naturalmente si accumula sulle evoluzioni psicologiche di Maria di Magdala. La sua persona segue la trasformazione dell'anima sua.

Una caratteristica: alla prima rappresentazione assisteva un numero straordinario di signore.

O.

Bibliografia Musicale

L'ARTE MUSICALE NEL BELGIO.

Un egregio scrittore di cose musicali, il signor Edoardo Gregoir, ha pubblicato pei tipi della casa Dirix di Anversa, un volume dal titolo: *L'Art Musical en Belgique sous les régnes de Léopold I, et Léopold II, rois des Belges.*

« Il Belgio, dall'epoca della sua indipendenza, scrive l'autore del libro, ha percorso un glorioso periodo nelle belle arti. Grazie allo sviluppo delle sue instituzioni musicali e agli incoraggiamenti del Governo, si può dire ch'esso si colloca al primo rango. »

« I nostri artisti, e il loro numero è grande, hanno sparso non solo nel Belgio, ma anche all'estero le sane tradizioni del buon gusto ed i metodi nazionali senza i quali non v'ha solida istruzione. »

Di fatti il Belgio se in passato noverò non pochi musicisti di grande vaglia, e se è salutato la patria del polifonismo, ai dì nostri vanta i nomi di De Bériot, Serváy, Vieuxtemps, Godefroid, Massart, Léonard, Dupont, Gevaert, ed altri. E nel Belgio fioriscono più che altrove le Società Corali, e si può dire che la musica vi occupa non solo un importantissimo posto, ma che altresì vi ha una vera missione civile e morale.

È noto il fatto che il 24 agosto 1830, mentre veniva rappresentata a Brusselle la *Muta di Portici* di Auber, il pubblico coglieva con avidità tutte le allusioni rivoluzionarie dell' opera, e un mese dopo scoppiava la famosa rivoluzione detta di Settembre. Fu in quella occasione che Francesco Van Campenhout compose la *Brabançonne* sopra parole del Jenneval, diventata poi l'inno nazionale.

Il Gregoir riporta nel suo volume le parole e la musica di questo inno. Molti altri canti valsero a infiammare i sentimenti patriottici dei cittadini Belgi.

I fasti musicali del Belgio, dal 1830 al 1878, sono raccolti con molta cura e rendono l'opera che abbiamo sott'occhio assai pregevole per la storia dell'arte.

Nel Belgio il Canto Corale venne adottato nelle scuole primarie delle città e dei comuni fin dal 1842, e nel 1843 vennero instituite anche le prime Scuole Normali per questo importante ramo di civile educazione. Come vedesi, questa nazione non è al disotto della Svizzera e della Germania, nei quali paesi il Canto Corale non potrebbe essere in maggior onore.

Speriamo di poter dire presto altrettanto dell'Italia, dove già si fanno tentativi per lo stabilimento di scuole corali. Dove si dorme della grossa è nel Portogallo e nella Spagna; ma si nota altresì il fatto non essere queste due nazioni quelle che incedono alla testa della civiltà europea!

Non ultimo dei fatti che ci sono appresi dal libro del Gregoir si è che il Conservatorio di musica di Brusselle, oggi così celebre, uscì, a così dire, dal movimento rivoluzionario del 1830, come quello di Parigi sorse dalla memorabile rivoluzione dell' 89.

A Liegi, il 18 luglio 1842, venne inaugurata la statua del celebre compositore Grétry, l' autore del *Riccardo Cuor di Leone*, e nel libro del Gregoir è narrata la bella solennità in tutti i suoi particolari. Il signor Tilman notò in un suo discorso come Grétry si fosse nudrito in Italia colle tradizioni austere di Durante e di Leo, come rimanesse sedotto dal fascino melodico di Jomelli, di Paisiello e di Pergolese, e come portasse in Francia un genio temprato alle grandi emozioni del nostro cielo.

Il 25 maggio 1853, Mons elevò una statua a Orlando Lasso, *il principe dei musicisti del suo tempo*, nato a Mons, l'anno 1520 e morto a Monaco nel 1595; uno di quei musicisti belgi che tanto influirono sulla propagazione e sul progresso dell'arte musicale.

Nel 1871 ebbe una statua pure Alberto Grisar, — l'elegante continuatore dell'opera di Grétry — per cura dei magistrati della di lui città natale, Anversa.

Il 17 ottobre 1875, Nivelles, vedeva sorgere il simulacro marmoreo di Giovanni Tinctor, nato verso il 1436; e il 9 settembre il piccolo comune di Vergnies (Hainaut) inaugurava una statua in onore di Gossec. Come vedesi, il Belgio non oblia i suoi gloriosi figli.

Importanti capitoli dell'opera del Gregoir sono consacrati alla storia dei *Concerti popolari*, alla *Musica Militare*, alle *Biblioteche*, alla *Biografia dei Musicisti Belgi* ed all'*Opera Fiamminga*.

Rispetto a quest'ultima, impariamo dal Gregoir che sulla fine del secolo passato nei Paesi Bassi si eseguivano unicamente delle traduzioni di opere francesi, e che la prima opera nazionale fu scritta da Van de Ghinste, nel 1810.

Il libro che abbiamo sfogliato or ora offre preziosi dati per quanti desiderano aver notizie intorno allo sviluppo dell'arte musicale in un paese che fu culla della polifonia.

Peccato che fra noi non siavi chi si occupi di siffatti lavori, mentre sono così ben redatti all'estero.

Noi ci contentiamo di ostentare le nostre tradizioni, le nostre glorie d'un tempo, gridando nei caffè e nelle sale private con tutta la forza dei polmoni, senza però volerci dare la pena di consacrarle, a mezzo della stampa, all'onore della storia ed alla ammirazione degli stranieri.

A. G.

A proposito dell'Elogio Funebre

DI

GAETANO GASPARI

letto dal professore F. PARISINI

nel Liceo Musicale di Bologna

L' egregio professore Federico Parisini lesse nella grande aula del Liceo musicale di Bologna un elogio funebre consacrato a quell'insigne uomo che fu Gaetano Gaspari; la lettura stessa, data alle stampe, ci venne gentilmente favorita e la leggemmo col più vivo interesse.

In questo scritto il Parisini rivendica al Gaspari la fama di valente compositore di musica chiesastica, fama che, non è molto, per esaltare un compositore novello, si era tentato di menomare in modo davvero deplorabile.

Il Parisini rammenta a proposito che Rossini ebbe a proclamare il Gaspari *uno dei più dotti compositori di musica*. Nè il Verdi lo teneva in minore considerazione. Infatti quando egli propose l'esecuzione nella chiesa di S. Petronio di Bologna, per l'anniversario della morte di Rossini, di una *Messa da Requiem*, della quale ciascun pezzo doveva essere composto dai più insigni maestri d'Italia, uno dei prescelti fu appunto il Gaspari.

E se il Gaspari godeva fama di valente compositore in Italia, altrimenti non avveniva all'estero.

Di un suo *Miserere* a cinque voci il Farrenc fece già un'accurata analisi nella *Revue musicale* di Parigi; e il Fétis scriveva al Gaspari: *Ho letto con molto interesse il vostro* Miserere; *la forma ne è nuova, e la modulazione è generalmeute ricca e piena di combinazioni inattese.*

Il signor Van Elewych, maestro di Cappella della Cattedrale di Lovanio nel Belgio, che nel 1876 aveva fatto eseguire un Salmo del Gaspari, di cui l'aveva richiesto, come egli stesso si esprime, per farlo conoscere e stimare anche colà, gli scriveva subito dopo, che a ciascuna delle due esecuzioni che nel medesimo giorno si fecero di quel lavoro, assistevano più che 5000 persone, e che egli da tutti era stato felicitato per la scelta.

Ed il Fischer, maestro della Cappella Reale di Bruxelles, che trovavasi presente a quell' esecuzione, ne rimase così contento da volere tosto portar seco copia di quel Salmo, proponendosi di valersene alla prima occasione, la quale non tardò ad offrirgliesi giacchè nella corrispondenza del Gaspari trovasi una lettera nella quale il Fischer stesso gli annunzia appunto il successo che quella splendida pagina di musica sacra ottenne colà il 1.° novembre 1876, alla presenza di diecimila persone, eseguita da più che 100 artisti.

Dopo questi giudizi ci pare non occorrano ulteriori testimonianze. Nel Gaspari non era meno aureo ed ammirabile l'uomo che l'artista; nè minore l'attività che lo studio.

Egli pubblicò i seguenti scritti: *Osservazioni di Gaetano Gaspari sulla Storia della Musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797 di Francesco Caffi.* Il Becker afferma che sono una critica profonda dell'opera indicata.

Posteriormente a questo, il Gaspari pubblicò altri lavori: *La Musica in Bologna*, Discorso — Milano, Ricordi 1858: *Ricerche, documenti e memorie risguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna* — Bologna, Regia Tipografia 1867: *Ricerche, documenti e memorie risguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna* (continuazione) — Bologna, Regia Tipografia 1868, con due tavole di fac-simili nel fine: *Ragguagli sulla Cappella musicale della Basilica di San Petronio in Bologna* — Bologna, Regia Tipografia 1869: *La musica in S. Petronio e continuazione delle memorie risguardanti la storia dell' arte musicale in Bologna* — Bologna, Regia Tipografia 1870: *Dei musicisti bolognesi al XVI secolo e delle loro opere a stampa, ragguagli biografici e bibliografici* — Imola, Tipografia d'Ignazio Galeati e figlio 1875: *Continuazione delle memorie biografiche e bibliografiche sui musicisti bolognesi del XVI secolo* — Imola, Tipografia d'Ignazio Galeati e figlio 1875: *Dei musicisti bolognesi nella seconda metà del secolo XVI, ragguagli biografici e bibliografici* — Modena, Tipografia di G. T. Vincenzi e nipoti 1877: *Continuazione e fine delle memorie biografiche e bibliografiche sui musicisti bolognesi del secolo XVI* — Modena, Tipografia di G. T. Vincenzi e nipoti: *Dei musicisti bolognesi nel secolo XVII, ragguagli biografici e bibliografici* — Modena, Tip. di G T. Vincenzi e nipoti 1878.

Egli lascia disgraziatamente altre opere non terminate e che probabilmente nessuno potrà compire. Ultimamente era una biografia dei musicisti che aveva alla mano, ma non d'ogni paese, bensì dei soli italiani d'ogni tempo.

In un solo punto il Parisini non ci sembra si apponga troppo conformemente al vero, e cioè laddove scrive che il Gaspari vide realizzati i suoi *più antichi ed ardenti voti* allorchè fu nominato insegnante di storia e filosofia della musica nel Liceo di Bologna, nel quale istituto egli era pure Bibliotecario.

Che egli non aspirasse a tal posto e che, una volta che l' ebbe assunto, i risultati non fossero tali da appagare il Gaspari, ciò è attestato nell'ultimo fascicolo dagli atti dell'Accademia di Firenze e più ancora da un brano di lettera che l'insigne uomo dirigeva a chi scrive queste linee, e che vale a far luce sulle miserrime condizioni delle scuole letterarie degli istituti musicali italiani.

Ecco questo scritto importante anche per altri titoli, informandoci altresì intorno al sistema tenuto dal Gaspari nelle sue lezioni e sulle tendenze artistiche dei musicisti italiani.

« Al cadere dell'anno 1864 il Municipio di Bologna esaudendo le reiterate istanze dei professori di questo musicale Liceo per essere un po' meglio rimunerati, coll'aumentare a tutti lo stipendio, il mio di bibliotecario che fino allora era di annue L. 1080 fu portato a L. 1600. Così poi proseguiva la lettera d'ufficio indirizzatami dal Sindaco: « *Coll'incarico della biblioteca il Comunale Consiglio stimava opportuno fosse aggiunto per Lei anche quello dell'insegnamento della Storia e filosofia della musica, a retribuire il quale stanziava un annuo fondo di L. 600.* » Vistomi d'improvviso sopraccaricato d'un onere per me sì gravoso e d' importanza troppo maggiore alla meschinissima mercede assegnatami, poco mancò che non rinunciassi a quella nuova carica, non richiesta, non vagheggiata e non confacente alle mie inclinazioni. Riflettuto però che con tal atto io mi sarei messo in una falsa posizione presso l'autorità, accettai quel posto bensì, ma col fermo divisamento di prestar l'opera mia per quel tanto che m'era pagata. In conseguenza tramutai l' *Estetica* in *Analisi* musicale: invece di *Scuola* propriamente detta, io tenni delle conferenze, e queste una o al più due volte la settimana, entro la biblioteca e per la durata di un'ora. A siffatte esercitazioni avevano l'obbligo d'intervenire gli alunni di contrappunto del 6.° e ultimo anno di tale studio, pianisti quasi tutti di vaglia e capacissimi di leggere a prima vista delle complicate partiture eseguendone sul pianoforte la strumentazione. Agevole pertanto riusciva l'analizzare ogni fatta di musica sì antica che moderna, tratto tratto soffermandomi io per esporre ai giovani astanti i miei avvedimenti sopra questo o quel brano, e sempre cantandone io la principal parte sia vocale che strumentale. Così quegli alunni s'addestravano a leggere ed accompagnare sul piano anche le grosse partiture, facendo tesoro nel tempo istesso delle molteplici e svariate massime ed avvertenze di cui deve essere imbevuto il compositore nella orditura de' propri lavori. A queste sedute io mi preparava il giorno antecedente, scegliendo i pezzi e disaminandoli con tutta l'intenzione della mente per esser sicuro del fatto mio intrattenendomivi sopra attorniato dai giovani apprendisti. Talvolta feci in iscritto il riassunto di quel che aveva detto nella scorsa conferenza; ma presto m'avvidi che era un inutile perditempo, e cessai quindi di siffatta redazione. Gli anni addietro cominciò a disgustarmi la burbanza di questi alunni, briachi dello stile Wagneriano (che non mi va punto a sangue) impegnandomi in vivaci discussioni che finivano con una tal quale pretensione d'essere eglino i chiaroveggenti ed io un minchione. Fu allora che porsi istanza per essere pensionato; e se nol sono di fatto, gli è per motivi che non val la pena di addurre; ma voglio ben dire esser io stato sgravato subito dopo quelle diatribe dell'uno e dell'altro insegnamento, mantenendomisi tuttavia l'annuo stipendio di L. 2200. — Due parole adesso sulla scuola di storia musicale.

« Accortomi senza fatica che la maggior parte dei nuovi miei alunni era digiuna affatto di buone lettere, avvisai di cavarmela bene abbastanza collo schizzo preposto dal Fétis alla prima edizione della sua *Biographie universelle des musiciens*, etc. che volto in italiano andava loro leggendo ed all'uopo chiosando. Ciò bastava per quelle teste, che sicuramente non si ricordano ora di nulla d'esse letture, sebbene corroborate a quando a quando da' miei discorsi all'occasione di svolgere in proposito i diversi volumi di questa ricca bibilioteca disposta appunto in ordine storico-cronologico per età e pei nomi degli autori.

« Ho ripetuto le mille volte che un professore, sia di storia, sia di estetica, sia di filosofia della musica, va pareggiato a quei delle università, e com'esso retribuito, imperocchè sarebbe suo compito lo stender in iscritto tutto il corso delle lezioni, affin di mettere in grado gli scolari di sostenere gli esami finali. »

Vorremmo che questo brano di lettera del compianto ed illustre uomo, fosse preso in qualche considerazione da chi regge le sorti dei nostri istituti musicali, non potendosi ammettere che in essi le scuole letterarie vengano ulteriormente considerate quali nomi d'istruzione secondaria. Non sarebbe difficile il dimostrare che i compositori più illustri, così d' Italia come dell' estero, erano versati nelle lettere e forniti altresì di un ricco corredo di studi filosofici. — Informino il Palestrina, Marcello, Wagner! — A. G.

CONCORSI

L' associazione dei musicisti napoletani, Vico Corrieri a Santa Brigida N. 25, apre i concorsi:

1.° CONCORSO. — Messa a tre voci con accompagnamento di quartetto — 1.° premio L. 150 — 2.° premio menzione onorevole.

La messa dev' essere scritta secondo i recenti decreti dell' ordinario Diocesano; le notizie possono ricavarsi anche nella segreteria dell'associazione.

2.° CONCORSO. — Pezzo per camera ad una voce — 1.° premio lire 50 — 2.° premio menzione onorevole.

3.° CONCORSO. — Una breve commedia lirica semiseria originale italiana — Premio — Essere musicata, e rappresentata per mezzo dell'Associazione, previo concorso fra i socii maestri.

4.° CONCORSO. — Metodo che semplifichi e faciliti lo insegnamento di un istrumento qualsiasi — 1.° premio lire 150 — 2.° premio menzione onorevole.

5.° CONCORSO. — Modifiche e novelle invenzioni nella costruzione degli strumenti in generale — 1.° premio lire 50 — 2.° premio menzione onorevole.

Alla banda del 1.° Reggimento Granatieri di stanza in Modena è aperto il concorso alle seguenti parti: 1.ª Cornetta o Flicorno, 1.° Clarino e Clarino di fila e 1.° flauto.

L'Accademia di canto corale **Stefano Tempia**, della quale è direttore l'egregio maestro G. Roberti, apre un concorso per la composizione:

1.° Di un coro a **quattro** parti reali *soprano*, *contralto*, *tenore* e *basso*, senza accompagnamento istrumentale, sul testo.

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt cœli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine domini. Hosanna in excelsis.

2.° Di un coro a tre voci, così dette *bianche*, con accompagnamento di pianoforte.

3.° Di un coro a due voci *soprano* o *tenore*, e *contralto* o *basso*, con accompagnamento di pianoforte. Il concorso si apre sotto queste condizioni:

1. I soli compositori italiani vi sono ammessi.

2.° Gli autori delle composizioni premiate riceveranno rispettivamente L. 300 pel numero 1, e L. 150 ciascuno pei numeri 2. e 3.

3.° Il giudizio del concorso sarà affidato ad una Commissione da eleggersi per votazione segreta dai socii effettivi riuniti.

4.° Le composizioni da presentarsi al concorso, dovranno essere scritte intelligibilmente in partitura col corredo delle parti levate, una per ciascuna voce e recapitate franchi d'ogni spesa al socio signor Alessandro Blanchi, editore di musica (3, via di Po, Torino), che ne lascerà ricevuta al presentatore, a tutto il 30 novembre 1882.

5.° Le composizioni non porteranno il nome dell'autore, ma saranno distinte da un motto.

6.° Oltre ai singoli premi si potrà accordare una menzione onorevole al numero 1, ed una o più menzioni ai mumeri 2 e 3.

7.° Le composizioni premiate, e quelle distinte con menzione onorevole, saranno eseguite pubblicamente per cura dell'Accademia. Le medesime rimarranno proprietà dei loro autori.

È aperto un concorso per titoli e occorrendo per esame al posto di professore di corno presso il nostro R. Conservatorio di musica con l'annuo stipendio di L. 1400. Dirigere domande e documenti al Ministero della pubblica Istruzione.

MEMENTI ARTISTICI

La Germania ha perduto uno de'suoi più grandi maestri: **JOSEPH-JOACHIM RAFF**, nato il 27 maggio 1822 a Lachen, sulle rive del lago di Zurigo. Per la nascita, Raff appartiene alla Svizzera, ma, per la sua educazione e sopra tutto per le sue tendenze musicali, la Germania ha il diritto di rivendicarlo tutto intiero.

Sino ai diciotto anni egli studiò filosofia e matematica nel Würtemberg e a Schwyz; ma per le strettezze in cui trovavasi la sua famiglia, non potè seguire gli studi universitari, e benchè giovine tanto, ebbe ad accettare il posto di maestro elementare in una scuola del Comune.

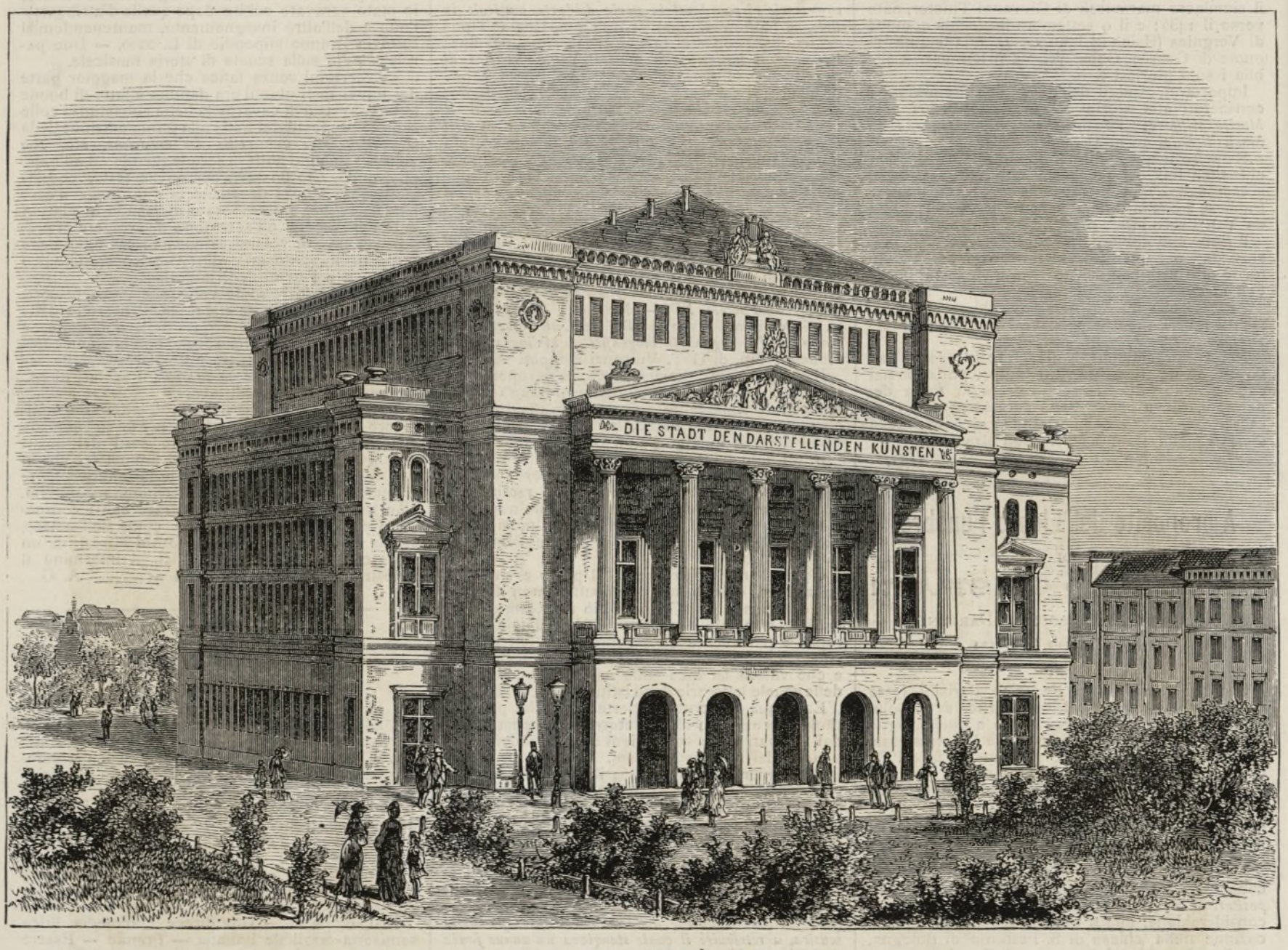
Dovendo, per ufficio, insegnare anche la musica, il Raff che, come dilettante, era sonatore di pianoforte, di organo e di violino, ne riprese lo studio e s'iniziò da sè stesso al contrappunto e alla composizione. Mandò i primi suoi lavori al Mendelssohn, e per consiglio del Mendelssohn rinunziò al posto che occupava e si dette interamente allo studio e all'esercizio dell'arte musicale. Il suo principio di carriera fu durissimo. Egli ebbe a combattere, e non per poco, contro ogni maniera di ostacoli, di privazioni, di fatalità. Ma, dotato di una gagliarda volontà, vinse; e venne in fama di musicista e di compositore valentissimo.

Il Raff si provò come compositore melodrammatico coll'opera *Il Re Alfredo*, rappresentata a Weimar con modestissimo successo; e con successo non molto migliore, scrisse dopo a Weimar del pari *Dame Koblod* e *Bernard de Weimar*.

Non chiamato alla musica teatrale, il Raff vi rinunziò e si dedicò alla strumentale; nella quale lasciò opere, come è noto, di grandissimo pregio. I suoi pezzi per pianoforte (e segnatamente i *piccoli*) sono universalmente tenuti come giojelli. Sono lodatissime le sue sonate per violino e pianoforte; e sono lodatissime le sue sinfonie, delle quali si mette innanzi ad ogni altra quella che s'intitola: *Im Walde* (*Nella Selva*).

Uomo d'aperto ingegno, di vaste cognizioni e studiosissimo, il Raff fu ottimo scrittore e critico di polso. Come scrittore pubblicò in principio della sua carriera un opuscolo: *Die Wagner frage* (*La Questione del Wagner*) nel quale la critica è informata a quei modi acri ed aggressivi che in quei tempi erano comuni a tutti i discepoli e partigiani del Wagner. Ma venne modificando subito modi e giudizi. E così come critico che come compositore; giacchè nelle sue prime composizioni egli tendeva al complicato ed all'astruso.

I suoi lavori sono tutti enumerati nel *Dizionario di musica* del quale il signor Grone sollecitò così felicemente la pubblicazione. Lascia un'opera non rappresentata, *Samson*. Ha pubblicato anche un gran numero di *canzoni* per voci coll'accompagnamento di piano, ma ben poche di queste hanno acquistata popolarità. Da qualche anno Raff era direttore e maestro di composizione nel Conservatorio di Francoforte.



IL TEATRO DI CITTÀ DI RIGA.

— A Madrid è morto **ESPIN-Y-GUILLEN**, professore a quel Conservatorio e organista della Cappella Reale. Nel 1845 fece rappresentare il primo atto di una sua grand'opera: *Padilla*. Egli ha il merito di aver fondato in Ispagna il primo giornale musicale, *Iberia Musical*.

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